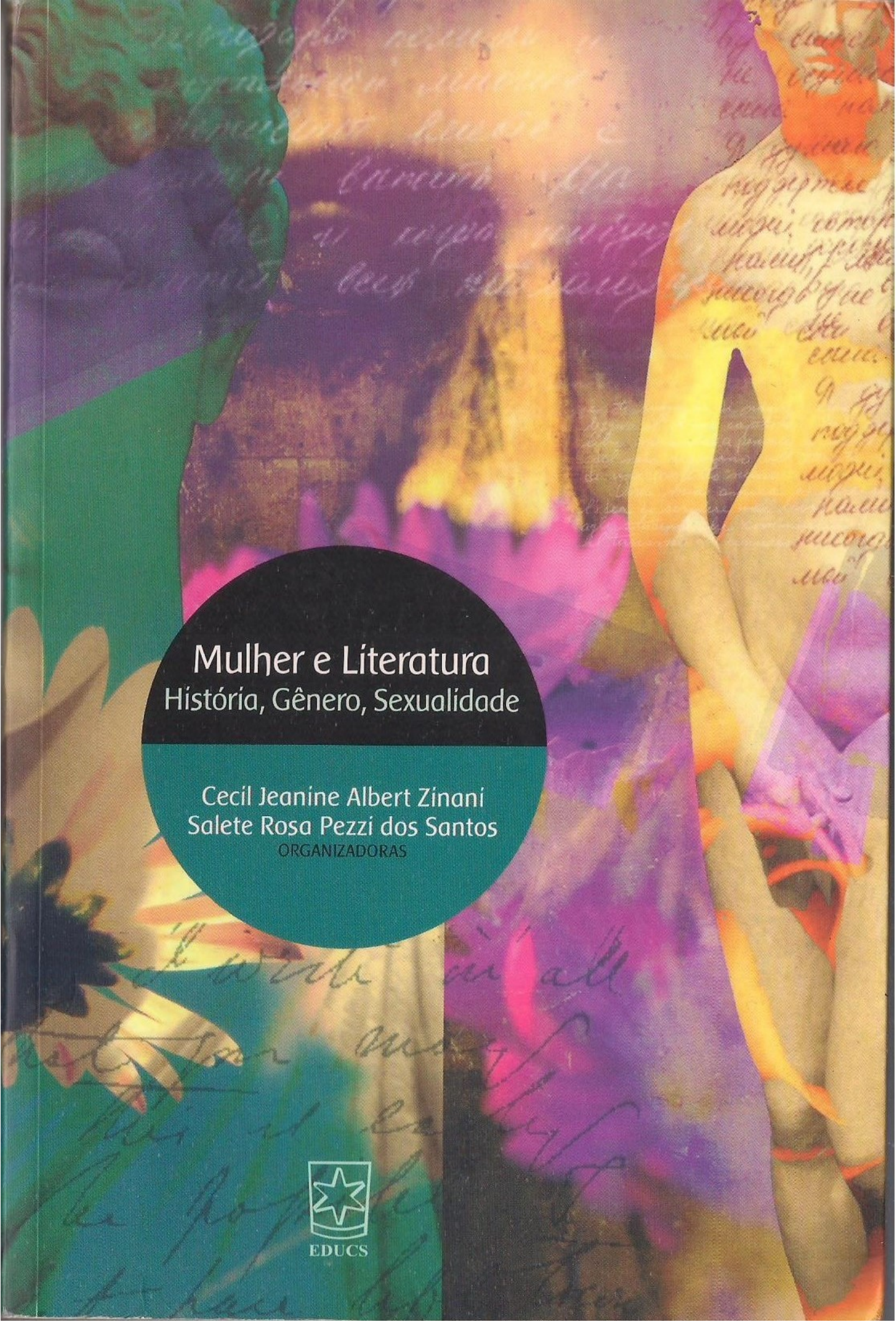

Mulher e Literatura
História, Gênero, Sexualidade

Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
ORGANIZADORAS

EDUCS

No romance *La casa de la laguna*, os desejos femininos são descortinados como se a aspiração, outrora calada nos labirintos do não dito, servisse como elemento fortificador para a constituição da identidade feminina e para a liberdade da escrita.

Aline Leticia Rech de Abreu

O romance, nesse sentido, cumpre sua função de reescrever a História, já que é através da linguagem que a experiência é libertada de seu aspecto mudo, transpondo-se para o espaço do comum.

Amanda Dal'Zotto Parizotz

Dedé é testemunha não só da história épica das Mirabal, revolucionárias que tentaram modificar o seu país, celebradas em monumentos, como também das pequenas histórias do cotidiano das irmãs, ignoradas nos tratados de história oficial.

Cecil Jeanine Albert Zinani

A incapacidade de a arte conseguir falar a linguagem da vida opera transformação e desumanização no indivíduo, que metamorfoseia o sofrimento humano em espetáculo e matéria para estéticas artísticas vanguardistas vazias e sem sentido.

Eder Corrêa

O fato de a mulher ser reduzida à sexualidade é narrado praticamente sem espanto. É visto com "naturalidade", já que o narrador não questiona a dominação que os gêmeos exercem sobre a companheira. E quando parece questionar, aponta somente a "submissão bestial" de Juliana. A ela não é dado o menor poder de escolha sobre sua própria vida.

Geneviève Faé

As personagens de *O quarto fechado* não se enquadram em modelos já estabelecidos, na verdade, suas identidades e, consequen-

Mulher e Literatura

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE
DE CAXIAS DO SUL

Presidente:
João Paulo Reginatto

Vice-Presidente:
Roque Maria Bocchese Grazziotin

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Reitor:
Isidoro Zorzi

Vice-Reitor:
José Carlos Köche

Pró-Reitor Acadêmico:
Evaldo Antonio Kuiava

Coordenador da Educs:
Renato Henrichs

CONSELHO EDITORIAL DA EDUCS
Flávio Gianetti Loureiro Chaves
Gilberto Henrique Chissini
Jayme Paviani
José Clemente Pozenato (presidente)
José Luiz Piazza
José Mauro Maddi
Luiz Carlos Bombassaro
Paulo Fernando Pinto Barcellos

Mulher e Literatura
História, Gênero, Sexualidade

Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
ORGANIZADORAS

EDUCS

© dos autores
1ª edição: 2010

Capa e projeto gráfico: Carla M. Luzzatto
Editoração eletrônica: Fernando Piccinini Schmitt
Revisão: Izabete Polidoro Lima

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

M956 Mulher e literatura : história, gênero, sexualidade / org. Cecil Jeanine Albert Zinani, Salete Rosa Pezzi dos Santos. – Caxias do Sul, RS : Educs, 2010.
264 p. ; 14 x 21cm.

Apresenta bibliografia.
ISBN 978-85-7061-592-3

1. Literatura latino-americana – História e crítica. 2. Mulheres na literatura. 3. Escritoras latino-americanas – Crítica e interpretação. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert, 1945- . II. Santos, Salete Rosa Pezzi dos, 1949- .

CDU: 82(=1:7/8=134).09
340.12

Índice para o catálogo sistemático:

1. Literatura latino-americana – História e crítica	82(=1:7/8=134).09
2. Mulheres na literatura	82-055.2
3. Escritoras latino-americanas – Crítica e interpretação	82(=1:7/8=134).09

Catalogação na fonte elaborada pelo bibliotecário
Márcia Carvalho Rodrigues – CRB 10/1411

Direitos reservados à:

EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR: (54) 3218 2197
Home page: www.ucs.br – *E-mail:* educs@ucs.br

EDITORA AFILIADA

Ser mulher constituiria um "fato natural"
ou uma performance cultural,
ou seria a "naturalidade" constituída
mediante atos performativos
discursivamente compelidos,
que produzem o corpo no interior
das categorias de sexo e por meio delas?

Judith Butler

El cuerpo es el único edén sobre la tierra,
la única fuente de las delicias,
porque conocemos el placer y el placer es lo que
nos hace dioses...
porque durante unos instantes les hemos
robado su imortalidad.

Rosario Ferré

Quando o centro começa a dar lugar às margens,
quando a universalização totalizante começa a
desconstruir a si mesma,
a complexidade das contradições
que existem dentro das convenções
– como por exemplo, o gênero -
começa a ficar visível.

Linda Hutcheon

sumário

Apresentação / 9

I. História

1. História da literatura: discussões alternativas / **15**
Cecil Jeanine Albert Zinani

2. Literatura e história: fronteiras instáveis / **27**
Amanda Dal'Zotto Parizote

3. A história de Malinche revisitada / **51**
Salete Rosa Pezzi dos Santos

4. O prazer do corpo e o prazer do texto em *La casa de la laguna* / **63**
Aline Letícia Rech de Abreu

5. As irmãs Mirabal: literatura e memória / **89**
Cecil Jeanine Albert Zinani

II. Gênero

6. Um olhar sobre o silêncio: uma análise da personagem no conto "O 35º ano de Inês", de Tânia Jamardo Faillace / **103**
Natália Borges Polesso
Cecil Jeanine Albert Zinani

7. *Mulheres de olhos grandes*: subjetividade feminina e autonomia / **115**
Salete Rosa Pezzi dos Santos

8. *Pele nua do espelho*: a procura inquietante por uma identidade / **127**
Raquel Holstein S. dos Santos
Cecil Jeanine Albert Zinani

9. "La intrusa", de Jorge Luis Borges: identidade regional masculina / **147**
Geneviève Faé
Cecil Jeanine Albert Zinani

10. *O quarto fechado:* um ensaio sobre vida e morte / **159**
Marília Conforto

11. Quando a voz feminina constrói realidades / **173**
Salete Rosa Pezzi dos Santos

III. SEXUALIDADE

12. Escolhas identitárias de uma mulher:
quebra ou manutenção de paradigmas? / **191**
Tânia Maria Cemin Wagner

13. *A doce canção de Caetana*: entre simulacro e sexualidade / **205**
Cecil Jeanine Albert Zinani

14. Do calor do fogo ao calor dos corpos:
representações da mulher em *Como água para chocolate* / **221**
Vanessa Zucchi
Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
Tânia Maria Cemin Wagner

15. De uma Buenos Aires em Nova Iorque:
a escrita do corpo e da memória em *Romance negro com argentinos* / **233**
Eder Corrêa
Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
Tânia Maria Cemin Wagner

16. A personagem feminina e a sexualidade / **245**
Tânia Maria Cemin Wagner

Autores / 261

apresentação

Há, aproximadamente, seis anos, nosso Grupo de Pesquisa, integrante do Núcleo de Pesquisa Literatura, História e Regionalidade, ligado ao Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade, da Universidade de Caxias do Sul, dedica-se ao estudo de questões de gênero, tendo desenvolvido três projetos de pesquisa relacionados a esse tema. Este livro é resultado desses estudos que contaram com o apoio da Universidade de Caxias do Sul, tendo sido o último projeto vencedor do Edital MCT/CNPq/SPM-PR/MDA 57/2008 – Relações de Gênero, Mulheres e Feminismo, Categoria 1, o qual financiou a presente edição.

No decorrer desses estudos, temas, tais como, história, história da literatura e estudos culturais de gênero, entrelaçaram-se em nossa pesquisa, produzindo resultados relevantes, parcialmente socializados em eventos de caráter nacional e internacional, com publicação em anais de congressos, seminários e colóquios. Esses textos estão apresentados, nesta obra, em sua versão integral. Paralelamente, foram orientadas dissertações de mestrado na mesma linha de pesquisa, tendo sido incluído, na presente coletânea, excerto de uma dessas dissertações.

Os *corpora* de estudo dos diferentes projetos tiveram como foco a literatura latino-americana contemporânea escrita por mulheres. Nas obras estudadas, procurou-se investigar não apenas as personagens femininas e seu mundo interior, mas os diferentes contextos sociais, históricos e culturais nos quais essas figuras atuam, em outras palavras, buscando delinear um perfil dessa nova mulher em ação, participante do mundo exterior que, por muito tempo, foi de domínio exclusivamente masculino. A memória apresenta-se como um aspecto significativo, na medida em que possibilita não apenas a reconstrução do passado, mas também a sua reescritura a partir da percepção feminina.

História, gênero e sexualidade são temáticas que se entrecruzam, no estudo das obras literárias selecionadas, apresentando a dominância ora de um aspecto, ora de outro. Nesse sentido, a subdivisão dessa obra tem caráter meramente didático, que, muitas vezes, é fundamentado em diferenças pouco pronunciadas.

A primeira parte apresenta textos que, através de obras literárias, põe em questão temas como história da literatura, ditaduras e história da América Latina. Dentro do tema histórico, coloca-se em pauta um estudo sobre história da literatura, que discute correntes relevantes da historiografia literária contemporânea e expõe uma perspectiva de elaboração de nova história da literatura. Fundamentada na abordagem do sociólogo alemão Niklas Luhmann, procura evidenciar uma perspectiva epistemológica renovada, de maneira que a disciplina recupere seu prestígio no concerto dos estudos literários.

Em relação à ditadura que assolou o continente durante boa parte do século XX, encontra-se o excerto de uma dissertação, intitulado "Literatura e História: fronteiras instáveis", que analisa a precariedade das fronteiras entre história e literatura, ao discutir a ditadura argentina, por meio do romance *A veinte años, Luz,* da escritora Elsa Osorio. A pergunta a que a autora do ensaio se propõe responder refere-se à possibilidade de leitura da história da ditadura argentina, nesse romance, que também remete à problemática da identidade. Ainda dentro da perspectiva histórica, apresenta-se o estudo "As irmãs Mirabal: literatura e memória", sobre o romance de Julia Alvarez, que focaliza as irmãs Mirabal, conhecidas como "As Mariposas", desde sua juventude até seu assassinato brutal pelos esbirros do ditador Leonidas Trujillo que dominou a República Dominicana por mais de trinta anos. Nesse estudo, destaca-se o papel da memória na recomposição dos acontecimentos e em sua interpretação. A reescritura da história de Puerto Rico, realizada por vozes silenciadas pela estrutura patriarcal, presente na obra *La casa de la laguna*, de Rosario Ferré, é analisada no texto "O prazer do corpo e o prazer do texto em *La casa de la laguna",* através do confronto das vozes masculina e feminina, evidenciando que, ao se apropriar da palavra, a mulher se assenhora, também, de sua sexualidade e de seu destino. O texto "A história de Malinche revisitada" discorre sobre a obra de Laura Esquivel, *Malinche,* a qual evidencia o poder que perpassa o discurso da protagonista Malinali, no período de dominação e conquista do povo asteca pela Coroa da Espanha, ocasião em que a personagem torna-se imprescindível como mediadora entre o universo asteca e o hispânico.

A discussão sobre o estabelecimento da identidade de gênero inicia com o estudo "Um olhar sobre o silêncio: uma análise da personagem no conto 'O 35º ano de Inês', de Tânia Jamardo Faillace", o qual investiga a voz silenciada da personagem e suas tentativas de transgredir uma realidade que se impõe, inexoravelmente, a mulheres de seu tempo e de sua faixa etária. A análise realizada em "'La intrusa', de Jorge Luis Borges: identidade regional masculina"

assinala o não lugar da mulher, reduzida a mero objeto sexual, num contexto brutal e desumano como o território em que dominavam os irmãos Nilsen. O "ser mulher" como experiência na construção da identidade é tematizado na Trilogia da Paixão, de Patrícia Bins, e discutido no ensaio "*Pele nua do espelho:* a procura inquietante por uma identidade", no qual são evidenciados aspectos relacionados à complexidade da existência e à dificuldade de encontrar as repostas necessárias à organização da identidade feminina. O romance de Lia Luft, estudado em "*O quarto fechado:* um ensaio sobre vida e morte", viabiliza o exame de sentimentos poderosos, que eclodem por ocasião do velório do filho da protagonista, possibilitando inúmeros questionamentos das personagens presentes que conduzem à aprendizagem do amor como modalidade de conhecimento. Ambientada em um universo ficcional em que personagens femininas rompem com o modelo tradicional, a obra *Mulheres de olhos grandes*, de Angeles Mastretta, traz à luz a subjetividade feminina, revelando suas contradições e ousadias. A discussão proposta por "*Mulheres de olhos grandes*: subjetividade feminina e autonomia" busca acompanhar a experiência dessas mulheres suficientemente corajosas para desconstruírem o instituído. "Quando a voz feminina constrói realidades" analisa a obra *Eva Luna*, de Isabel Allende, evidenciando elementos que configuram a construção da identidade da mulher, através da palavra fundadora e da ação transgressora, com base em aportes teóricos da crítica feminista.

A sexualidade é um dos temas relevantes em muitas obras da literatura latino-americana. A obra *Como água para chocolate,* de Laura Esquivel, apresenta a trajetória da protagonista Tita que recupera uma arte ancestral, a culinária, evidenciando que a cozinha é um "lugar de poder" que precisa ser conquistado. A sexualidade relaciona-se à modalidade de preparação dos alimentos, diretamente influenciada pelo estado de espírito de Tita, assim, quem consome essas iguarias apresenta as mesmas reações que dominaram a cozinheira por ocasião da feitura dos pratos. Esses aspectos são evidenciados no ensaio "Do calor do fogo ao calor dos corpos: representações da mulher em *Como água para chocolate". Romance negro com argentinos* narra a história de dois escritores portenhos – ela, uma escritora de sucesso, e ele, com problemas de criação – que estão em Nova Iorque. O ensaio "De uma Buenos Aires em Nova Iorque: a escrita do corpo e da memória em *Romance negro com argentinos*" examina a trajetória dessas personagens desterritorializadas que, envolvidas em um crime, perambulam pela cidade, tentando descobrir como se escreve com o corpo e, a partir daí, a própria identidade. O texto "*A doce canção de Caetana:* entre simulacro e sexualidade" discute a obra de Nélida Piñon, evidenciando o ambiente altamente erotizado

que se produz por ocasião do retorno da atriz Caetana Toledo para Trindade. A análise realizada procura verificar como a existência do duplo, como uma ilusão metafísica, ou oracular, pode culminar no desencanto e na não realização de sonhos acalentados durante vinte anos. A análise psicanalítica presente no ensaio "Escolhas identitárias de uma mulher: quebra ou manutenção de paradigmas?" desvela a organização psíquica da personagem dividida em três possíveis identidades, a partir da obra *A noiva escura,* de Laura Restrepo. As possibilidades de expressão do amor são discutidas no ensaio "A personagem feminina e a sexualidade", escrito sobre a obra de Cíntia Moscovich, *Duas iguais.* O ensaio discute o envolvimento amoroso das personagens Ana e Clara, demonstrando que o preconceito em relação às escolhas sexuais pode acarretar tristeza e infelicidade.

A presente coletânea evidencia um esforço no sentido não só de apresentar ensaios sobre obras de escritoras latino-americanas, tornando-as mais conhecidas, como também, ao fazê-lo, discutir aportes teóricos dos estudos culturais de gênero que fundamentam as investigações realizadas. Com isso pretende-se dar maior visibilidade, em nosso meio, a estudos acadêmicos sobre questões relacionadas ao feminino, especialmente, no que tange à produção literária.

Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
Organizadoras

I

HISTÓRIA

história da literatura: discussões alternativas

Cecil Jeanine Albert Zinani

Em conseqüência da ruptura da linearidade cronológica em que se baseara a historiografia tradicional e sobretudo da consciência, desenvolvida por essa nova historiografia, de sua própria condição de discurso, a elaboração de histórias literárias adquire uma outra dimensão, que amplia significativamente a sua esfera. [...] Além disso, como o discurso se acha sempre comprometido com interesses do emissor, e como é no presente que o historiador organiza e dá forma à sua obra, atribuindo significado aos eventos passados, tanto a seleção quanto a leitura que ele realiza desses eventos passam a constituir elementos fundamentais.
Eduardo Coutinho

introdução

A história da literatura é uma disciplina cujos primórdios podem ser encontrados no século XVI, no entanto, foi nos anos oitocentos que atingiu o ápice, iniciando, posteriormente, sua decadência. Depois de um período de relativo ostracismo, com a revitalização dos estudos históricos, inspirada na Escola dos *Annales*, e a criação da Nova História, a história da literatura retomou parcialmente o antigo prestígio, e, através de grupos de pesquisa, estudos especializados, eventos e publicações, tem procurado consolidar uma perspectiva epistemológica renovada, atingindo uma condição de prestígio no universo dos estudos literários.

Compagnon (2003) examina a diferença entre história da literatura e história literária, uma vez que os termos não são sinônimos, guardando, no entanto, relação entre si. Segundo o autor, o introdutor da história literária como disciplina foi Lanson, sob a influência de Durkheim. Substituta da retórica, essa disciplina de cunho metodológico "devia formar todos os cidadãos da democracia moderna". (Compagnon, 2003, p. 199). Em contrapartida, a história da literatura equivale a um quadro que apresenta autores e obras, não consistindo, propriamente, em uma história, mas em "uma simples sucessão de monografias sobre os grandes escritores e os menos grandes, apresentados em ordem cronológica". (Compagnon, 2003, p. 199). De outra forma, a história literária é um

método de pesquisa que possibilita a análise do fenômeno literário, provendo os elementos formadores da história da literatura.

História e valor, na perspectiva do autor, são elementos fundamentais, para propor uma história da literatura, tendo em vista que as relações entre os textos podem ocorrer tanto de forma sincrônica quanto diacrônica. A história, por envolver tanto a questão da temporalidade quanto a da espacialidade, provê a dinâmica e o contexto da literatura. (COMPAGNON, 2003, p. 197). No entanto, o tema não se esgota nessas categorias, uma vez que, modernamente, multiplicam-se as possibilidades de abordagem da história da literatura, de acordo com orientações metodológicas coerentes com bases epistemológicas originadas do cruzamento entre novo historicismo, sociologia, antropologia, filosofia, psicanálise, estudos culturais e perspectivas renovadas dos estudos literários. A partir desse ponto de vista, projetos de revitalização têm sido realizados, ensejando reflexões sobre os fundamentos em que a disciplina se apoia, quais sejam: conceitos referentes à literatura, ao cânone e à história da literatura. Essas discussões, além de questionar o modelo diacrônico tradicional, apontam para a possibilidade de escrita de novas histórias da literatura, agora no plural, tendo em vista os vários sistemas literários, tais como, o erudito, o popular, o oral. A escrita de uma história da literatura que contemple diferentes possibilidades depende dos pressupostos teóricos do autor no recorte de seu objeto de estudo.

Em sintonia com essas considerações, esse estudo tem o propósito de provocar uma reflexão sobre a possibilidade de escrita de uma história da literatura, cuja base epistemológica contemple o conceito de sistema de Niklas Luhmann. O modelo teórico utilizado aborda questões referentes à autopoiese e à autorreferencialidade, verificando em que medida sistema e meio ambiente interagem, proporcionando a evolução do sistema e facultando o arcabouço teórico para a escrita de uma história da literatura. O sistema literário é percebido como um sistema funcional diferenciado, sendo as obras valorizadas dentro da significação adquirida em seu próprio contexto. Para tanto, torna-se relevante considerar o papel desempenhado pela obra artística em determinado espaço e numa temporalidade definida.

história da literatura: discussão preliminar

A história da literatura surgiu numa época cujos modelos filosóficos dominantes tinham caráter cientificista, tais como, positivismo, evolucionismo,

determinismo. O Romantismo, movimento artístico expressivo do século XIX, emprestou suporte literário para uma das aspirações dominantes na época, o espírito de nacionalidade, conceito básico para a escrita de uma história da literatura. Souza (2003) considera, como fundamento para a organização de uma história da literatura no modelo do século XIX, a proposição de uma narrativa de modelo épico, fundada na nacionalidade, cujo objetivo é a construção da identidade nacional, através do estabelecimento e do reconhecimento de uma cultura própria de um país ou de uma região. Essa assertiva corresponde ao pensamento de Anderson (2008) de que uma nação é uma comunidade imaginada, ou seja, a identidade de um país ou região é inventada por seus romancistas e poetas. Também relevante para a organização da história da literatura no modelo oitocentista, conforme Perus (1997), é a configuração da literatura como entidade autônoma, com características próprias.

Associado à história da literatura, está o conceito de cânone literário. O cânone é constituído por uma plêiade de autores e obras, considerada representativa, que se tornou o centro dos estudos literários. Posteriormente, transformou-se em um dos alvos preferenciais de expressivos segmentos da crítica, os quais discutem não apenas os critérios de canonização, como também a questão da exclusão das minorias, considerando as diferenças de gênero, etnia e classe social, as quais obtiveram reconhecimento com o avanço dos estudos culturais nos últimos tempos.

Souza (2003) atribui a decadência da história da literatura, primeiramente, à estruturação de uma nova disciplina, a teoria da literatura, e, posteriormente, à relevância dos estudos da linguagem nas ciências sociais. No entanto, a renovação metodológica, ocasionada pela percepção de que os fatos sociais constituem construções discursivas, possibilitou a organização de um aporte teórico que facultou à história da literatura uma reformulação adequada à epistemе contemporânea.

Ao tentar compor um panorama historiográfico da literatura no século XX, deve ser lembrado o formalista Tynianov, cujo ensaio, de 1927, "Da evolução literária", marca uma posição original, para a época, ao considerar a literatura um sistema colocado em relação com outros sistemas. Tynianov (1973) considerava o estudo da evolução literária como uma série que se correlaciona com sistemas contíguos, estabelecendo-se um condicionamento recíproco entre eles. A literatura tem na vida social sua série vizinha, e a atividade linguística, por meio da função verbal, correlaciona ambos os sistemas. A função verbal possibilita a discussão de dois aspectos significativos: a influência e a tradição. O autor

relaciona a influência a possibilidades de caráter psicológico ou social, as quais podem ser detectadas ou não nas obras. Sobre a tradição aponta a necessidade de buscar em sua própria época as modificações do sistema literário. Enfatiza, também, a relevância dos fatores sociais como possibilidade de esclarecimento da significação do estudo da evolução literária. (TYNIANOV, 1973).

A contribuição de Tynianov no campo da historiografia literária foi muito relevante para as discussões que se estabeleceram a partir dos anos sessenta do século XX, quando Jauss publicou o ensaio *A história da literatura como provocação à teoria literária,* inicialmente, uma aula inaugural, lida na Universidade de Constanza, em 1967. Nesse trabalho, Jauss discute as bases epistemológicas para uma escrita historiográfica da literatura, fundamentada no horizonte de expectativas do leitor. Ao mesmo tempo que questiona a instância autoral, na medida em que essa se constitui como doadora de sentido, o autor coloca em evidência o papel do leitor como coprodutor do texto, inaugurando a estética da recepção. No método recepcional, a obra é considerada um artefato esquemático, cujos vazios são preenchidos de acordo com os contextos histórico e social do leitor, possibilitando a formação de sentido. O deslocamento do foco da produção para o contexto recepcional implicou o surgimento de uma abordagem pragmática da literatura, viabilizando estudos sobre o múltiplo, o heterogêneo e o contingente. Dessa maneira, a literatura passa a ser entendida como uma rede de processos interativos, tornando-se impensável a realização de uma história da literatura que não considere as circunstâncias sócio-históricas do fenômeno literário.

Entre as propostas de escrita de história da literatura, destaca-se a de tendência narrativista, discutida por Barthes (2004) e compartilhada, posteriormente, por Perkins (1999) e Gumbrecht (1996). Os autores partem do pressuposto de que a história da literatura é uma narração, logo, apresenta um narrador cujo objetivo é construir uma história com enredo, herói – que pode ser um gênero, um período, um autor –, espaço, tempo e focalização. Nessa narrativa, tanto o início quanto o fim são opções do historiador que realiza o recorte de modo a selecionar o material que lhe interessa utilizar.

Ainda na perspectiva narrativista, Perkins (1999), preocupado com a questão genealógica, defende que toda história da literatura deve iniciar com a origem. Para concretizar sua hipótese de trabalho, utiliza o modelo de Hayden White, modificado por Ricoeur, o qual aponta três etapas para a escrita de uma história da literatura: listar, em ordem cronológica, obras ou eventos significativos, situando-os em um espaço e um tempo relevantes; com os dados disponíveis, organizar uma narrativa, o que implica a escolha de um herói ou de um assunto significativo; e, finalmente, criar um enredo, através da seleção dos elementos disponíveis, colocando-os em uma estrutura reconhecível pelo leitor. A relevância da origem é contestada por Finazzi-Agrò (2007) que aponta a inviabilidade do estabelecimento do início, a não ser como mito de origem, o que desloca o dado pretensamente objetivo para o domínio da ficção.

A corrente historicista, inspirada na nova história, representada, entre outros, por Le Goff e Certeau, também contribuiu para a renovação da historiografia literária. Com a evolução dos estudos historiográficos, a partir da Escola dos *Annales*, a história ganhou novos contornos, viabilizando a escrita de histórias parciais, o que ampliou o leque da historiografia literária, possibilitando a organização de histórias da literatura por meio da focalização em recortes temporais ou espaciais, ou ainda, elegendo determinados temas. O entendimento de que o acesso ao passado ocorre indiretamente, através de vestígios que possibilitam a sua reconstrução, também modifica a concepção de período literário, uma vez que constata a interferência de inúmeras variáveis, dependendo do ponto de vista do observador. Ou seja, inviabiliza-se o entendimento de um período literário harmônico e fechado, pois a interpretação dos fatos literários se altera no decorrer do tempo.

Os anos oitenta do século XX assinalam a expansão dos estudos culturais, cujos trabalhos adquiriram relevância expressiva, incluindo aspectos referentes a gênero, etnias e práticas de consumo. (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 14). Pela valorização das diferenças, preocupação com o sujeito, discussão da dicotomia local/global, os estudos culturais também promovem significativa mudança na história da literatura, possibilitando o questionamento dos conceitos de literário e não literário, o que aponta para a problemática do cânone. O deslocamento da perspectiva da abordagem permitiu que a disciplina alargasse suas fronteiras para outros domínios da cultura, até então alheios ao conhecimento literário, além de admitir a inclusão de formas discursivas impensáveis no modelo de historiografia tradicional.

Conforme Olinto (1996), a história da literatura, entendida como história social, tornou-se objeto de pesquisa de teóricos alemães, tais como, Siegfried Schmidt, Gebbard Rusch, Claus-Michael Ort que, a partir de uma perspectiva construtivista, adotaram uma abordagem sistêmica. O ponto de vista construtivista detém, na teoria pragmática, um elemento relevante para a organização de uma história da literatura dentro do princípio sistêmico. A mudança do paradigma implica a adoção de modelos que operem como mecanismos controla-

dores, nesse sentido, Olinto (1996, p. 18) propõe, como questões norteadoras, os seguintes tópicos: "o que é considerado literário, quando, em que circunstância, por quê e por quem", transferindo o eixo do estudo do texto para o sistema literatura. No entanto, a organização de uma história da literatura na linha construtivista implica o estabelecimento de relações e conexões entre períodos, gêneros, autores, dependendo de conceitos pressupostos, por esse motivo, a modalidade de representação utilizada torna-se um questionamento fundamental. Considerando que toda história da literatura é seletiva, e toda seleção, normativa, a narração dessa história depende do historiador, daí serem questionáveis os critérios de objetividade e de fidedignidade. Assim, o estudo empírico da literatura, defendido por Schmidt (1996), procura definir os termos "literatura", "estudo da literatura", "teoria" e "método" com a finalidade de verificar as implicações dos novos conceitos nas questões relacionadas à história da literatura.

Uma abordagem construtivista que entende os sistemas literários como autopoiéticos é apresentada por Luhmann (1996) que, em trabalho pioneiro, defende que esses sistemas não são constituídos por objetos (obras de arte), mas por eventos (comunicações). Alguns pressupostos serão examinados com a finalidade de verificar a possibilidade da escrita de uma história da literatura dentro dos princípios propostos pelo autor.

Luhmann e história da literatura

Luhmann (1927-1998) formou-se em Direito em 1949, ingressando na função pública. Em 1960, trabalhou em Harvard, com o renomado pesquisador Talcott Parsons, entrando em contato com a teoria dos sistemas. Posteriormente, desenvolveu reflexões sobre uma teoria própria com a qual pretendia explicar a sociedade. Sociólogo, preocupou-se com diversas áreas de estudo, tais como, direito, ecologia, economia, ciência, religião.Também escreveu sobre arte, o que faculta a tentativa de aproximação de sua teoria com a história da literatura. (Neves, 1997). A proposição de uma história da literatura, tendo como fundamento epistemológico a teoria dos sistemas de Luhmann, implica, inicialmente, a discussão de conceitos do autor, tais como sistema e arte.

Na introdução a "Por que uma 'teoria dos sistemas'?", Luhmann (1997) considera:

> Minha suposição é que a "teoria dos sistemas" pertence a esses valores peculiares da intelectualidade moderna; e isso sobretudo porque ela ainda pode englobar e conceber também essa condição de produzir-a-si-própria no *unmarked space* do mundo observável. (p. 37).

Para Luhmann (1997), os sistemas sociais (autopoiéticos, fechados e autorreferenciados) são estudados a partir de duas características fundamentais: a complexidade e a diferenciação funcional. Sem entrar no mérito da discussão e, simplificando as colocações do autor, pode-se considerar que autopoiese significa a capacidade de o sistema elaborar a sua estrutura e os elementos que o compõem. (Neves, 1997). Isso denota que o sistema não realiza importações do ambiente (*input*), mas é formado somente por elementos internos. Também são importantes os conceitos de autorreferencialidade e de fechamento operacional. Por autorreferencialidade entende-se a possibilidade de autorreprodução do sistema, ou seja, ele próprio produz seus componentes, provendo os recursos de que necessita para sua evolução. Fechamento operacional implica que o sistema não pode operar fora de seus limites, o que não exclui uma adaptação do sistema ao ambiente ou, ao contrário, do ambiente ao sistema, devido a deficiências de uma das partes.

Sistema e ambiente não trocam influências, tendo em vista que as operações que ocorrem no sistema são internas. Nesse sentido,

> todas as informações processadas são, exclusivamente, seleções produzidas internamente, a partir de um campo de diferenciação de possibilidades, delineado única e exclusivamente no interior. O ambiente não pode contribuir com nada para esse processo. (Luhmann, 1997, p. 41).

A multiplicidade de relações possíveis entre os elementos existentes constitui a complexidade, assim, na medida em que o número de possibilidades relacionais aumenta, o mesmo ocorre com a complexidade. (Neves; Neves, 2006). Como há uma limitação na capacidade de processar todas essas possibilidades, forma-se uma lacuna entre consciência e mundo. O sistema opera no sentido de reduzir essa complexidade e, em decorrência, a lacuna mencionada, mediante a proposição de alternativas de seleção dos possíveis estados ou acontecimentos. Através da seleção das possibilidades, os sistemas limitam a complexidade, diminuindo as opções, o que permite a implementação de sua operacionalidade.

Luhmann (1996) atribui à arte uma função de realização da esfera social, já que essa manifestação partilha da sociedade moderna como sistema autônomo, ainda que de forma articulada. A realização da autopoiese da arte evidencia-se pelo questionamento dos critérios de qualidade artística, das funções de

representação e do aspecto simbólico das obras. Uma vez que a sociedade é composta por comunicações (entendidas por Luhmann como eventos), a obra de arte, dadas as suas condições, pode ser vista como uma comunicação compacta, e, em decorrência, como uma realidade social.

A arte comporta aspectos contraditórios, pois, enquanto as obras importantes inovam, na medida em que se desviam do que foi realizado anteriormente, o novo produzido é sempre destruído, pois deixa de ser novo. A inovação relaciona-se com a questão do estilo, entendido como articulação entre as obras, o que possibilita a autopoiese. O sistema artístico lida com a autopoiese no contexto de sua ambiência social, assim, o estilo é o contato entre o sistema artístico e a ambiência social. O estilo apresenta algumas funções, tais como, garantir a produção dos elementos pelos próprios elementos e delimitar o campo de ocorrência, e essa dupla função corresponde à definição de autopoiese.

Em termos de história da literatura, os conceitos de Luhmann oferecem algumas possibilidades. O autor considera que os sistemas (também os sistemas literários) são auto-organizativos, autônomos e autorreferenciais; além disso, são fechados, embora estejam em constante interação com seu ambiente, produzindo os elementos dos quais são formados. O sistema social é autopoiético, porque "compõe-se de processos comunicativos produzidos e reproduzidos pelos processos comunicativos de que se compõe". (LUHMANN, 1996, p. 241-242). Entendendo-se o sistema literário como um sistema funcional diferenciado, formado por obras de arte cujo estilo possibilita a articulação entre os elementos do sistema, é possível organizar uma história literária em que as obras sejam valorizadas dentro da significação adquirida em seu próprio contexto, independentemente do estilo. Não há preocupação exclusiva com as instâncias da produção ou da recepção, mas com o aspecto contextual, ou seja, que papel essa obra desempenha em determinado espaço e em certa temporalidade.

Aspecto fundamental da teoria dos sistemas – e relevante para a proposta de escrita de história da literatura – é o ponto de partida teórico da diferença, o que permite distinguir entre sistema e meio ambiente. Para Luhmann (1997, p. 62), "a diferença é uma forma com dois lados, é uma fronteira". A diferenciação funcional equivale ao estabelecimento das diferenças existentes entre o sistema e o meio. (NEVES, 1997). A diferenciação é relevante na origem dos subsistemas, os quais se particularizam cada vez mais, devido à especialização de cada área. No entanto, eles não ficam isolados, permanecendo, entre os subsistemas, uma forma de ligação denominada conexão funcional. Nesse sentido, a diferenciação entre sistemas e subsistemas não se exerce mais através da hierarquia, mas por meio das funções. Dessa maneira, entende-se a teoria dos sistemas como um seccionamento epistemológico que pressupõe o mundo como "unidade do diferente". Embora ambiente e sistema sejam constructos teóricos diferenciados, as fronteiras são permeáveis tanto à energia quanto à informação. O autor aponta a possibilidade de elementos do ambiente "irritarem" o sistema, produzindo modificações. Na verdade, essa "irritação" constitui um estímulo para a reorganização do sistema. Logo, pode-se entender que uma informação relevante promove a reordenação do sistema, produzindo a sua renovação.

Uma vez que os sistemas são entendidos como comunicações, é imprescindível examinar essa definição no contexto do autor. Assim, para Luhmann (1997), comunicações são

> operações sociais compulsórias. São constitutíveis somente através de uma reticulação recursiva com outras comunicações. (Elas não ocorrem isoladamente). Sua realização forma sistemas através da combinação seletiva com outras comunicações, na medida em que co-produz uma diferença com relação ao ambiente. (p. 58).

Luhmann (1997, p. 80) enfatiza que, para que ocorra a comunicação, é necessário sintetizar três aspectos: informação, mensagem e compreensão. Dessa maneira, se os sistemas sociais consistem nessas operações sociais denominadas comunicações, então a literatura, como uma modalidade privilegiada de comunicação, torna-se, também, um sistema, cuja diferenciação funcional origina diferentes subsistemas, tais como, história da literatura, teoria literária, crítica literária, mantendo, no entanto, entre esses elementos, uma conexão funcional. As obras literárias constituem parte do ambiente; dessa maneira, quando surge uma obra relevante, essa atua no sentido de provocar a irritação do sistema literatura ou dos subsistemas, estimulando o avanço do sistema.

considerações finais

No modelo proposto, privilegia-se a articulação de múltiplos conceitos, o que proporciona a essa abordagem uma especificidade construtiva. Os elementos envolvidos têm caráter dinâmico, possibilitando entrecruzamentos que conferem ao processo um cunho transdisciplinar. O arranjo de aspectos díspares constitui uma possibilidade cujas partes se comunicam, interagem e se transformam. Ainda de acordo com Luhmann (1996), o desenho proposto desarticula um dos componentes orientadores da escrita da história e também da

história da literatura – o conceito de hierarquia –, de sorte que há equivalência de valor nos pontos de intersecção. Além disso, as discussões teóricas, os temas analíticos e o *corpus* da pesquisa constituem categorias variáveis, dependentes da ambiência ou de outros sistemas, o que confere ao sistema proposto a imprevisibilidade dos resultados.

Um aspecto produtivo da teoria de Luhmann consiste em focalizar os elementos em estudo a partir de uma perspectiva contingente. Uma vez que esses elementos são entendidos como provisórios, as relações que se estabelecem podem ser renovadas, dependendo do lugar onde se coloca o observador. A rede conceitual, assim organizada, em sua complexidade, permite abordagens não lineares e dialéticas.

A objetivação de uma história da literatura, pensada nos moldes da teoria dos sistemas de Luhmann, encontra, nos fundamentos propostos por Schmidt (1996), referentes ao estudo empírico da literatura, também de base sistêmica, uma possível orientação operacional. Para Schmidt, o maior problema para a organização de uma história da literatura consiste no estabelecimento de relações e conexões ou, como afirma o autor, na "concatenação de dados em unidades coerentes". (SCHMIDT, 1996, p. 104). O modelo do autor pressupõe o estabelecimento de conceitos epistemológicos, metateóricos, metodológicos, entre outros, para, posteriormente, determinar os objetivos e a escolha dos dados e dos critérios que vão presidir a organização dessa história da literatura.

Na medida em que se configuram os pressupostos sistêmicos, distinguem-se os elementos que pertencem ao sistema e ao meio ambiente, respectivamente. Uma história da literatura, organizada por esse processo, particularizar-se-á pela seleção e interpretação das mensagens de acordo com a intencionalidade e com o interesse que presidiu a escolha ou, ainda, com a disponibilidade dos dados utilizados. O desenho esboçado, enquanto promove uma adequação do nível de complexidade, possibilita a ordenação dos elementos de maneira que possa ser construído um sistema que comporte as transformações e as variantes que ocorrem no sistema literário, contribuindo, dessa maneira, para o aprimoramento dos estudos na área e da escrita de uma nova história da literatura.

referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua.* Trad. de Antônio Gonçalves. São Paulo: M. Fontes, 2004. p. 163-180.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Trad. de Cleonice C. F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*: ensaios. Rio de Janeiro: Ed. da Uerj, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Geografias da memória e literatura brasileira entre história e genealogia. 2007. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/geografiasdamemoria.htm>. Acesso em: 30 out. 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: fragmentos de uma totalidade desaparecida? In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias da literatura:* as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 223-240.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias da literatura:* as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 241-272.

_____. Por que uma teoria dos sistemas? In: NEVES, Clarissa Eckert Baeta; SAMIOS, Eva Machado Barbosa. (Org.). *Niklas Luhmann:* a nova teoria dos sistemas. Trad. de Eva M. B. Samios. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; Goethe-Institut/ICBA, 1997. p. 37-48.

_____. Sobre os fundamentos teórico-sistêmicos da Teoria dos Sistemas. In: NEVES, Clarissa Eckert Baeta; SAMIOS, Eva Machado Barbosa. (Org.). *Niklas Luhmann:* a nova teoria dos sistemas. Trad. de Eva M. B. Samios. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS; Goethe-Institut/ICBA, 1997. p. 60-74.

_____. Novos desenvolvimentos na teoria dos sistemas. In: NEVES, Clarissa Eckert Baeta; SAMIOS, Eva Machado Barbosa. (Org.). *Niklas Luhmann:* a nova teoria dos sistemas. Trad. de Eva M. B. Samios. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; Goethe-Institut/ICBA, 1997. p. 49-59.

_____. O conceito de sociedade. In: NEVES, Clarissa Eckert Baeta; SAMIOS, Eva Machado Barbosa. (Org.). *Niklas Luhmann:* a nova teoria dos sistemas. Trad. de Eva M. B. Samios. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS; Goethe-Institut/ICBA, 1997. p. 75-91.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais.* Trad. de Marcos Marcioni. São Paulo: Parábola, 2004.

MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura:* teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

NEVES, Clarissa Eckert Baeta. Niklas Luhmann e sua obra. In: NEVES, Clarissa Eckert Baeta; SAMIOS, Eva Machado Barbosa. (Org.). *Niklas Luhmann:* a nova teoria dos siste-

mas. Trad. de Eva M. B. Samios. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; Goethe-Institut/ ICBA, 1997. p. 9-17.

_____; NEVES, Fabrício Monteiro. O que há de complexo no mundo complexo? Niklas Luhmann e a teoria dos sistemas sociais. *Sociologia,* Porto Alegre, ano 8, n. 15, p. 182-207, jan./jun. 2006.

OLINTO, Heidrun Krieger. (Org.). *Histórias da literatura:* as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

PERKINS, David. História da literatura e narração. Trad. de Maria Angela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS* – Série Traduções, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999.

PERUS, Françoise. Algunas consideraciones en torno a la historiografía literaria. PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA – MEDIO SIGLO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA, 1., 1997. México. *Anais...* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. p. 231-238.

SCHMIDT, Siegfried F. Sobre escritas de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias da literatura:* as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-132.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A idéia de história da literatura: constituição e crises. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura:* teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 141-156.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura:* formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

TYNIANOV, Jury. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura:* formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

literatura e história: fronteiras instáveis[1]

Amanda Dal'Zotto Parizote

Trabajamos por nuestros niños y por los niños de futuras generaciones, para preservar su identidad, sus raíces y su historia, pilares fundamentales de toda identidad.
Abuelas de Plaza de Mayo

As fronteiras entre história e literatura têm apresentado diferentes níveis de estabilidade ao longo do tempo, ora mostrando-se fixas, ora maleáveis. De acordo com Arendt e Conforto (2004), os limites entre as duas disciplinas não se mostravam tão rígidos no período compreendido entre a Idade Média e o século XVIII. Nessa época, escritores misturavam fatos reais e ficção da mesma forma que historiadores podiam dar um toque literário aos seus relatos. A fronteira entre história e literatura começou a ser estabelecida na metade do século XVII, sendo reforçada no século XIX.

O século XIX foi marcado por evoluções no campo da história e por tentativas de sua afirmação como ciência. Naquele momento, buscavam-se métodos de investigação que desatrelassem a pesquisa historiográfica da descrição de feitos heroicos de grandes personagens e do colapso das principais civilizações. Conforme White (1994b), os historiadores deveriam se ocupar de eventos atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, em suma, a eventos observáveis, ao passo que os escritores deter-se-iam tanto nesse tipo de evento quanto nos imaginados e hipotéticos.

Atualmente, os limites entre as duas áreas voltaram a ser tênues. Um dos argumentos utilizados para justificar a estreita relação entre literatura e história é o fato de que ambas são narrativas que visam à construção de representações. Acerca disso, White (1994a) afirma que os mesmos recursos de linguagem utilizados para a construção da narrativa de ficção podem ser observados no dis-

[1] Este ensaio é parte da dissertação de mestrado Identidade, Gênero e História: representações do feminino em A veinte años, Luz, elaborada sob a orientação da professora Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani.

curso histórico. Observe-se, por exemplo, o seguinte trecho da obra historiográfica de Sirkis (1982), que procura resgatar o impacto da população argentina perante a iminência do golpe:

> Naquela manhã do dia 24, Córdoba recebeu o golpe de Estado com a irônica arrogância de quem já tinha tornado insuportável a vida a todos os regimes militares precedentes. A víbora subversiva de cem cabeças, que o governador Uriburi jurara esmagar em março de 1971, continuava viva. (p. 155).

Como se pode depreender do trecho acima, o historiador utiliza os mesmos recursos narrativos de um romancista: o uso de figuras de linguagem, como a metáfora, contribui para que o texto atinja uma expressividade que não seria alcançada com a simples ordenação de fatos. Além disso, o historiador posiciona-se como narrador onisciente e onipresente, visto que sem ele o leitor não saberia que os populares de Córdoba – representados metonimicamente pelo nome da cidade – encontravam-se em estado de "irônica arrogância".

Segundo White (1994a), é durante a passagem do estudo de um arquivo histórico para a composição do discurso que o historiador se vale das figuras de linguagem:

> Os historiadores têm de empregar as mesmas estratégias da figuração lingüística utilizadas por escritores imaginativos para dotar seus discursos daqueles tipos de significados latentes, secundários ou conativos que requererão que suas obras não só sejam recebidas como mensagens, mas sejam lidas como estruturas simbólicas. (p. 27).

White ainda destaca que a pesquisa historiográfica, ao ser transformada em discurso, passa por um processo de "enredamento" semelhante ao processo visto na ficção, uma vez que o autor escolhe, entre diferentes estruturas de enredo, aquela adequada à representação tratada. É justamente esse "enredamento" que diferencia o discurso historiográfico de uma simples cronologia de datas. White, em síntese, afirma que o discurso literário difere do histórico devido a seus referentes básicos, concebidos como "imaginários", mas os dois tipos de discurso são mais parecidos do que distintos em virtude do fato de que ambos operam com a linguagem.

De acordo com Chaves (2004), os limiares entre história e literatura são aproximados a cada vez que lemos um livro e nos deparamos com personagens imaginárias que, todavia, impõem-se sobre nós, por meio do princípio da verossimilhança, como se fossem reais. Desse modo, àqueles que questionam a veracidade da história, quando comparada à literatura, Chaves (p. 9) afirma que "a verdade da ficção ou da Literatura, como em qualquer campo do imaginário, reside na sua possibilidade de convicção". A verossimilhança é, pois, condição para a construção fictícia. É por meio dela que julgamos um romance como sendo "bom" ou "ruim" e que incorporamos suas personagens ou as relegamos ao esquecimento. É o princípio da verossimilhança que libera a literatura de um compromisso com a circunstancialidade, embora reforce seu comprometimento com a temporalidade, ou seja, com o tempo histórico em que é produzida. De acordo com Chaves (2004, p. 10), "ocorre que o resgate desse tempo e sua representação não dependem das intenções, mas, antes, da força simbólica do texto, da eficácia do seu sistema de significados e, assim, da força de convicção presente em diferentes momentos históricos". Assim, para que a obra literária perdure no tempo, ela depende da transformação da circunstância histórica em metáfora capaz de ser apropriada em momentos posteriores, o que torna possível, então, uma leitura histórica do texto.

Outra questão levantada por Chaves, no seu empenho em aproximar literatura e história, considera que, embora a literatura não seja história, ela nasce em uma determinada circunstância, podendo ser uma referência à história. Dessa forma, "a sua problemática essencial reside justamente aí, está na distinção entre a circunstância e a *historicidade* do texto, que a ultrapassa para desenhar uma *visão do mundo*".[2] (p. 12). Desse modo, não se deve buscar o fato histórico que está presente no texto literário, mas seu significado, sua historicidade. Adotar essa postura permite supor que um texto literário pode ser constantemente atualizado quando lido em diferentes momentos históricos. Ao se pensar o romance *A veinte años, Luz* (Osorio, 2006), por exemplo, pode-se destacar um ou mais fatos históricos: a ditadura argentina, o roubo de bebês, a formação do movimento das Avós da Praça de Maio. Todavia, a narrativa transcende esse limite latino-americano ao lidar com a questão da formação de diferentes alteridades. A emergência de identidades conflituosas é um tema que perpassa a literatura ocidental, fazendo com que uma obra cujo enredo se prende a uma situação latino-americana seja lida universalmente. Ao se abordar a relação entre história e literatura, considera-se pertinente a sistematização realizada por Decca (1997) no que diz respeito ao romance histórico, que estabelece quatro categorias, das quais interessam a primeira e a segunda, para o desenvolvimento deste texto.

[2] Grifos do autor.

O primeiro tipo remete a narrativas nas quais os elementos históricos não são índices do real, mas justamente uma fuga do real para uma dimensão ficcional. Nessa modalidade, o romance toma emprestadas representações da historiografia sobre o passado, utiliza-se de materiais históricos já prontos, mas subverte a função da história. O romance *A veinte años, Luz* enquadra-se, de certa forma, nessa modalidade, uma vez que resgata elementos históricos, subvertendo-os e trazendo à tona discursos que vão de encontro ao discurso oficial. Assim, emergem sujeitos como a mulher, o militante político e a prostituta, que contam sua versão dos acontecimentos.

A segunda modalidade refere-se a romances que pretendem ser testemunhos de sua época. Esse tipo de romance pretende-se histórico no que diz respeito à sua força de denúncia da realidade social, uma vez que ele procura alertar setores privilegiados para as injustiças sociais, podendo ser chamado de "literatura engajada". A atenção para os pequenos eventos acompanha esses romances, que transformam o indivíduo comum em herói ou vítima da história. Nesses romances, os elementos ficcionais estão subordinados às marcas do real histórico, e os romances funcionam como instrumentos de tomada de consciência histórica. Essa modalidade mobiliza a "consciência e exige uma tomada de posição do leitor a partir de uma denúncia, diante de uma indignação moral". (Decca, 1997, p. 202). Nesses casos, apela-se mais para a subjetividade do leitor, procurando mobilizar seus sentimentos e suas emoções, provocando um choque com a realidade. No romance histórico moderno, "a soberania do grande evento, como as guerras e as revoluções, não é afirmação realista, mas percepção de que as ações humanas se movem por meio de forças desconhecidas e incontroláveis e fora do alcance do espírito racional". (p. 203).

Essa segunda modalidade de romance histórico está estreitamente ligada à micro-história, já que ela desloca seu foco das grandes figuras históricas para se centrar em diferentes aspectos – figuras geralmente sem expressão – em um processo metonímico que busca explicar o todo pela parte. A respeito da micro-história, Chartier (1994) pondera que ela pretende construir, a partir de uma situação particular, excepcional, a forma como os indivíduos produzem o mundo social por meio de suas alianças e de seus confrontos, por meio das dependências que os ligam ou opõem. Segundo o autor,

> o objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos [...], o olhar se desviou das regras impostas para suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as decisões permitidas pelos recursos próprios de cada um: seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação. Habituada a estabelecer hierarquias e a construir coletivos [...], à história das sociedades atribuiu-se novos objetos, estudados em pequena escala. (Chartier, 1994, p. 102).

A respeito disso, Sarlo (2007) aponta que, há décadas, o olhar de muitos historiadores voltou-se para sujeitos que se apresentam como uma refutação às imposições do poder material ou do simbólico. Durante muito tempo, a atenção esteve voltada para grandes movimentos coletivos sem se fixar no indivíduo e descobrir nele, através de práticas culturais, a afirmação de uma identidade. O que houve, então, foi a reivindicação de uma dimensão subjetiva, o que a autora denominou "guinada subjetiva", como uma referência à guinada linguística ocorrida nas décadas de 70 e 80 (séc. XX), quando referentes como sujeito e contexto passaram a fazer parte da análise dos fenômenos linguísticos.

Pode-se afirmar que *A veinte años, Luz* também pertence a essa modalidade. O romance narra a trajetória de *Luz* em busca de suas origens e usa, como pano de fundo, a tragédia que se abateu sobre a Argentina durante a ditadura militar. Em meio a esse período de turbulência política no país, o rapto de bebês nascidos em cativeiro era uma prática que visava ao combate e à extinção de ideologias consideradas subversivas. Muitos desses bebês eram entregues a militares e, por eles adotados ilegalmente. É nesse panorama histórico que Elsa Osorio constrói a história de *Luz*, um bebê raptado e entregue à família de um militar logo após sua mãe biológica ter sido morta pelo serviço de repressão.

Luz deveria ter sido confiada a Miriam López, mulher de Bestia, um sargento responsável pelos interrogatórios em um dos campos de detenção. Todavia, Bestia vê-se obrigado a entregar *Luz* a seu superior, Dufau, uma vez que sua filha Mariana havia dado à luz um bebê morto e não poderia mais ter filhos. Luz é, então, registrada no lugar do filho natimorto de Eduardo Iturbe e Mariana Dufau, cujo pai era responsável pelo centro de detenção que mantinha em cativeiro a mãe biológica de *Luz*. A adoção ilegal é realizada com a conivência de Dufau, sua esposa Amália e Eduardo, o pai adotivo de *Luz*.

No decorrer da narrativa, várias são as tentativas empreendidas por Eduardo – com o auxílio de Miriam – a fim de contar a verdade a *Luz*. Contudo, ele é morto antes que a menina saiba de sua origem. É somente no nascimento de seu filho Juan, que *Luz* depara-se com a dúvida quanto ao pertencimento

àquela família e, por consequência, com a necessidade de buscar a verdade. É esse, talvez, o maior propósito da obra, narrar a busca de identidade empreendida por *Luz*, uma busca que diz respeito não somente a ela, mas a todos cujas vidas foram alteradas em função da repressão militar. Assim, a protagonista, *Luz*, metonimicamente, representa uma coletividade cuja voz foi abafada – e continua sendo – pelo discurso oficial durante a ditadura argentina. Em lugar de focar os grandes acontecimentos da ditadura (ressalta-se que o adjetivo *grande* é atribuído àqueles eventos dos quais se ocupa a historiografia oficial), o narrador detém-se nos dramas humanos de personagens que passariam despercebidos.

Com base nesse aparato teórico, pretende-se uma leitura que enfatize aspectos historicizantes do romance *A veinte años, Luz*, da escritora argentina Elsa Osorio, partindo do princípio de que ele se constitui como uma narrativa histórica, conforme proposto por Decca (1997) e anteriormente citado. Dessa forma, a análise deter-se-á sobre a representação das Avós da Plaza de Mayo, procurando mostrar que o romance fornece elementos que transcendem a historiografia, reescrevendo-a.

a leitura da história em *a veinte años, luz*

O romance *A veinte años, Luz* narra a busca de *Luz* por sua identidade. Ela assume um importante papel no momento em que dá voz a uma coletividade que sofreu os efeitos da ditadura e que, no entanto, nunca foi reconhecida. O discurso, até então negado às mulheres, emerge simbolicamente por meio de *Luz* no momento em que ela encontra seu pai em Madrid e o adverte: "Soy yo la que voy a hablar. Usted, después, si se le da la gana [...]. Y si no se le da la gana, no. ¿De acuerdo? Sólo quiero que me escuche."[3] (p. 12). O romance, desse modo, vem a preencher uma fissura deixada pela história oficial.

Luz, ao longo da narrativa, constrói sua identidade de gênero, atuando em prol de um grupo que buscava manifestar-se. Ela representa, ao mesmo tempo, a busca pela verdade e os efeitos da ditadura. Nas palavras de Navarro (2003, p. 13): "Osório [...] através da excepcionalidade de seus recursos ficcionais, desconstrói o discurso ideológico dominante, rompendo o silêncio milenar ao qual estavam condenadas as mulheres." Nesse processo, *Luz* recebe ajuda de outro

[3] Como as citações da obra OSORIO, Elsa. A veinte años, Luz. Buenos Aires: Planeta, 2006, pertencem à mesma edição, serão referidas, utilizando apenas o número da página entre parênteses.

grupo que procurava fazer-se notar em meio aos tempos obscuros da ditadura: as Avós da Praça de Maio.

As Avós da Praça de Maio surgiram durante a ditadura como resposta ao sequestro de crianças cujas mães eram consideradas subversivas. Em 24 de março de 1976, as Forças Armadas declararam golpe de estado contra Maria Estela Martinez de Perón, viúva do antigo comandante Juan Perón, falecido em 31 de junho de 1974. As razões do golpe estavam relacionadas a acusações de corrupção, incompetência quanto ao setor econômico e fragilidade política da presidente diante de ações armadas de esquerda – representada pelos grupos guerrilheiros: Montoneros e Exército Revolucionário do Povo – e de extrema direita, representada pela *Triple* A – Aliança Anticomunista Argentina. O golpe teve como base ideológica a Doutrina da Segurança Nacional, a mesma que deu suporte aos golpes em países vizinhos como Brasil e Chile. O "Processo de Reorganização Nacional", como os militares denominaram a ditadura argentina, optou pelo extermínio de toda forma de oposição, lançando mão de maus-tratos que alteravam as identidades psíquica e política dos prisioneiros.

Com referência à historiografia construída a respeito desse momento histórico, Sarlo (2007) afirma que

> muito do que foi escrito sobre as décadas de 1960 e 1970 na Argentina [...] são versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder plenamente às perguntas sobre o passado. Garantem um sentido, e por isso podem oferecer consolo ou sustentar a ação. Seus princípios simples reduplicam modos de percepção do social e não apresentam contradições com o senso comum de seus leitores, mas o sustentam e se sustentam nele. Ao contrário da boa história acadêmica, não oferecem um sistema de hipóteses, mas certezas. (p. 14-15).

Na Argentina, aproximadamente, duzentos bebês nasceram em cativeiro e foram raptados por militares. Os bebês eram retirados dos centros clandestinos de detenção e adotados ou registrados como filhos próprios. A maioria dos apropriadores cumpriu penas irrisórias ou foram absolvidos. Os filhos de desaparecidos são a demonstração mais cruel do modo de agir das Forças Armadas argentinas durante o período em que permaneceram no poder, ou seja, de 1976 a 1983. Esses filhos não só perderam seus pais, mas também sua identidade, seus referentes, seus laços primordiais.

A repressão baseou-se no trio: sequestro, desaparecimento e tortura de pessoas. Elas eram sequestradas de suas casas tendo parentes e vizinhos como

testemunhas. As ações, em sua maior parte, ocorriam de madrugada. Conforme descreve Quadrat (2002),

> para facilitar a ação e disseminar o terror na vizinhança os grupos encarregados do seqüestro cortavam a energia elétrica deixando todos no escuro, usavam megafones, helicópteros e até mesmo granadas e bombas. Em seguida, a casa era invadida por um grupo de pessoas, que às vezes era composto por até 50 militares ou policiais, fortemente armados. A vítima era então levada em um dos vários carros usados na ação. Não sem antes que toda sua família, inclusive crianças, fosse aterrorizada e ameaçada. E não raro as invasões de domicílios eram acompanhadas de saques.

Após o sequestro, as vítimas eram levadas para centros clandestinos de detenção onde eram torturadas. A partir do sequestro, o prisioneiro era privado de sua identidade, passando a atender por um número que o identificava. Os órgãos do governo negavam veementemente que os sujeitos desaparecidos estivessem sob sua custódia, chegando a insinuar que eles haviam viajado para outros países. O desaparecimento, a morte ou o sequestro de amigos e vizinhos de militantes não fazia parte da lei geral do sistema "desaparecedor", como o denomina Quadrat (2002). Mas isso contribuía com a ideia de que qualquer um podia cair, instaurando-se o regime de terror. Esse regime era reforçado pelo fato de que os centros de detenção podiam ser vistos. Os "desaparecedores" exerciam controle total sobre a vida dos sequestrados, e isso explica sua ira quando alguém tentava suicídio.

Em meio a esse tumulto político, formou-se, em 30 de abril de 1977, o primeiro grupo de *abuelas*. De acordo com Quadrat, a escolha da praça se deu porque lá elas eram todas iguais, criava-se um elo de solidariedade e catarse. Todas contavam o que havia acontecido com suas famílias e identificavam-se umas com as outras. A praça era um elemento de união. Além disso, nenhuma forma de repressão pública contra elas poderia ser adotada, porque não seria aprovada por quem frequentava o local. Caso reprimissem as *abuelas*, o Estado estaria admitindo o que tentava esconder: o uso de violência gratuita. Com o crescimento do número de *abuelas*, aumentou o número de policiais no local, levando à prisão muitas delas numa tentativa de esvaziar o movimento e identificar as líderes. Ser uma *Abuela* da *Plaza de Mayo* era um delito, mas também uma forma de identificação:

> Na praça estas mulheres também encontraram uma nova identidade e um novo sentido para as suas vidas. Com a idade girando em torno de 40 a 60 anos e dedicadas a tarefas domésticas estas mulheres se viram no olho de um furacão atacadas em seu ponto mais vulnerável: seus filhos. (QUADRAT, 2002).

Com o acirramento da violência, elas passaram a se reunir na clandestinidade em igrejas ou cafés, tornando as idas à praça esporádicas. O "desaparecimento", forma predominante através da qual a ditadura exerceu repressão política, afetou 30 mil pessoas de todas as idades e condições sociais, as quais foram submetidas à privação de sua liberdade e à tortura. Entre elas, encontravam-se centenas de crianças sequestradas com seus pais ou nascidas em centros clandestinos de detenção para onde eram conduzidas as jovens grávidas.

A quantidade de sequestros de crianças e de jovens grávidas, o funcionamento de maternidades clandestinas – Campo de Mayo, Escuela de Mecánica de la Armada e Pozo de Banfield – e a existência de listas de famílias de militares à "espera" de um nascimento nesses centros clandestinos, bem como as declarações dos mesmos militares, demonstram a existência de um plano preconcebido não somente de sequestro de adultos, mas também de apropriação de crianças.

Os bebês roubados como "*botín de guerra*" foram registrados como filhos pelos membros das forças de repressão, deixados em qualquer lugar, vendidos ou abandonados em institutos como seres sem nome – N.N. As avós, no esforço para encontrar seus netos, também se empenharam para a criação de um Banco de Dados Genéticos, onde figuram os mapas genéticos de todas as famílias que têm filhos desaparecidos. Em *A veinte años, Luz*, esse dado vem à tona por meio da fala de *Luz*:

> Los avances de los estudios hematológicos permitirán determinar la identidad y la filiación de los niños desaparecidos. El proyecto, aunque claro, eso demoraría, es que todos los familiares puedan dejar su sangre en un banco para comprobar la filiación [...]. Paradojas de la vida. (2006, p. 219).

Conforme a história oficial, o Banco de Dados Genéticos havia sido criado em um esforço governamental para encontrar os desaparecidos no período militar. Osorio, entretanto, desconstrói esse discurso, revelando, através de sua protagonista, as condições de criação desse centro:

> Porque fue un personaje de la dictadura, el ex intendente Cacciatore, quien había creado este centro, casi como un regalo que le hizo a su médico personal, a quien le interesaba mucho realizar trasplantes renales. Que después, con las investigaciones ya adelantadas, haya servido para probar los vínculos sanguíneos, la identidad de estos chicos, es gracioso, ¿no? (2006, p. 219-220).

Apesar do esforço das *avós* em denunciar as atrocidades cometidas nos porões do Regime Militar, muitos desconheciam os procedimentos adotados pelo governo, o que demonstra a falta de consciência da população em relação ao processo histórico vivenciado no país. Esse é o caso da personagem de Eduardo. Por ter sido conivente com o sogro quanto à troca dos bebês na maternidade, ele nunca se preocupou com a origem de *Luz*, aceitando a versão de Dufau de que a menina era filha de uma funcionária da Fazenda que rejeitara o bebê. Anos mais tarde, quando ele passa a investigar a história de *Luz*, a versão primeira ainda parece confortá-lo: "Una madre que abandonó a su hija y ahora está arrepentida. La sola idea, por más problemas que te traiga, te resulta hasta agradable porque no es eso, lo otro, lo horripilante, lo que tanto temés." (2006, p. 243).

A atuação das *avós*, todavia, não se restringe ao universo de *Luz*, elas também transitam na esfera narrativa de outras personagens, como Dolores, por exemplo. É por meio dela que se dá a primeira menção às Avós da Praça de Maio, quando da tentativa de localizar o filho de seu irmão, militante sugado e torturado pela repressão. Dolores atua sobre o processo de tomada de consciência de outra personagem: sua mãe Suzana.

Suzana nunca compreendeu as atividades do filho Pablo, por isso, quando se confirma o desaparecimento do rapaz, da esposa e do filho, sua atitude inicial é entregar-se à apatia. É graças à insistência de Dolores que ela se junta à luta das Avós da Praça de Maio, passando de uma postura passiva a uma ativa:

> Llorar con otro que le pasa lo mismo no es ese llanto a solas, estéril, es saber que hay un tiempo para el llanto y otro para la acción. Dolores se conmueve. No había pensado que era posible que en tan pocos días su madre pudiera consustanciarse tanto con la lucha de las Abuelas. (2006, p. 263).

E ainda

> Susana no paraba de hablar de esas mujeres admirables que desde el 77 están luchando, todo lo que fueron capaces de hacer en estos años, amenazadas y perseguidas, y le contaba una y otra vez lo del Congreso en Nueva York en el que participaron sobre "el signo de la abuelidad", ahora ya se podría probar el vínculo. (2006, p. 243).

Suzana engaja-se em um compromisso de entender a identificação política do filho e da nora porque, se o fizer, estará mais perto de captar o que eles representaram. Entender, nesse sentido, significa colocar-se no lugar do ausente.

Por meio da representação das Avós da Praça de Maio, emerge um discurso que foi calado pela história oficial, habituada a registrar os grandes fatos. As *avós*, contudo, atuam em uma esfera diversa, à margem da história, trazendo à tona conflitos pessoais que não interessam ao universo do historiador tradicional:

> Me contó tantas historias terribles... y al mismo tiempo conmovedoras. La de Susana, la madre de Dolores. Qué no hizo esa mujer para encontrar a su nieto, jueces de menores, obispos, orfanatos, milicos, curas, políticos, tocó todas las puertas, un día la esperanza, y otro la decepción. [...] Murió sin encontrarlo. Siguieron una pista, basada en una información que les habían dado, Susana se ilusionó mucho. Persiguió con tenacidad al que creía el usurpador de su nieto, se peleó a brazo partido con los jueces renuentes, y al fin, no era su nieto. Pero también se comprobó que no era hijo de esos falsos padres. (2006, p. 406).

A busca das *avós* por seus filhos e netos desaparecidos leva também a refletir sobre o número de desaparecidos e, por conseguinte, a questionar quantas identidades ainda permanecem ignoradas. As *avós* também desempenham um importante papel no processo de tomada de consciência de *Luz*. Uma vez reconhecida sua identidade, é possível que haja identificação com o grupo, o que faz com que *Luz* assuma como suas as histórias relatadas:

> Delia piensa que tal vez porque lo que leí, lo que me enteré por ellas, me tocó tanto, lo hice mío, y creo que es mi propia historia. Eso lo entiende porque las Abuelas vivieron cada uno de esos niños que encontraron como su propia familia. (2006, p. 408).

Nas palavras de Navarro (2003), as Avós da Praça de Maio aparecem, em *A veinte años, Luz*, como novas agentes da história, as quais não atuam a partir do papel tradicional de quem tem o poder, mas a partir do seu gênero que, tradicionalmente, se forjou e teve sua atuação principal no ambiente doméstico: o fato de serem mães de desaparecidos é que marca sua luta ampla por mais justiça social, mas o desejo maior é recuperar seus filhos e netos.

Conforme Catela (s. d.), mães, pais, avós e familiares em geral foram os primeiros a denunciar e a internacionalizar o problema dos desaparecidos na Argentina. Ao longo da ditadura e mesmo após, em tempos de abertura política, muitas foram as estratégias utilizadas para denunciar e não relegar ao esquecimento a situação-limite que significa ter um familiar desaparecido. Os

desaparecidos surgem como um elo constitutivo da identidade nacional que clama constantemente por ser discutida, analisada e exposta.

As reivindicações que enchem editoriais, páginas na internet, entrevistas e reportagens em jornais e revistas formam parte de uma identidade que, constantemente, precisa reforçar suas fronteiras, opondo-se àqueles que preferem o silêncio ou a pacificação nacional e que consideram que o passado já foi encerrado, e que os desaparecidos foram sepultados pelo esquecimento e pela necessidade de reconciliação entre os argentinos.

A partir do caso dos familiares de desaparecidos, pode-se pensar a memória social com tempos diversos e com modos singulares de expressão, como uma forma de reescrita da história que abre espaços para o futuro, que transmite informação, feitos e representações do mundo. Como reforça Catela, a produção dessa memória vai além da mera transmissão. Talvez sua função mais importante não resida no fato de não esquecer, de se opôr ao silêncio, mas de reunir material, palavras e força capazes de construir uma nova identidade. Uma identidade que se inaugura em uma etapa da vida e em espaços específicos, que não é exclusiva, porém determinante. Uma identidade que liga o passado ao presente e o costura ao futuro daqueles que se socializam com atos, comemorações e relatos sobre os desaparecidos e que incluam suas visões e perspectivas e discutam e estendam a memória, por mais monumentos de pacificação nacional que se tentem construir. Conclui-se, portanto, que as *avós*, ao trazerem à cena histórica novos agentes, quebram o discurso oficial, reescrevendo uma nova memória para o país.

memória e família

De acordo com Barros (1989), a escola sociológica francesa, através de Durkheim, concebe o ser humano como um produto do meio social. A partir dessas reflexões, a autora destaca a participação do grupo social na reconstrução de lembranças, abandonando o conceito individual de memória, caracterizando-a como um fenômeno social e remetendo-a, também, ao campo da linguagem. Conforme Barros (p. 30), "a compreensão comum dos símbolos e dos significados e a comunhão de noções que compartilhamos com os membros do grupo social definem o caráter social das memórias individuais".

Ao recordar, o sujeito lança mão de campos de significados – quadros sociais – que servem como referência. As noções de tempo e espaço são imprescindíveis para a rememoração do passado na medida em que as localizações espacial e temporal das lembranças são a essência da memória. Apesar de o sujeito só ter memória de seu passado, enquanto ser social, cada um traz em si uma forma particular de inserção nos diversos meios em que atua. Para Barros, cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, e esse ponto de vista varia de acordo com o lugar social que é ocupado; esse lugar, por sua vez, muda em função das relações que se tem com outros meios sociais.

Ao expor o caráter social da reconstrução das lembranças, Halbwachs (1968) acaba realçando o aspecto individual da memória, que encerra um sentimento próprio e particular. Sua existência tem um caráter único, decorrente de sua posição espacial e temporal, e que apenas um único e determinado indivíduo possui em sua biografia. Mas, em relação a esse ponto, Halbwachs vai além, ao afirmar que as lembranças alojadas no inconsciente, embora precisem dos outros para a reconstrução, já estão presentes nos indivíduos. O autor, ao demarcar os espaços das memórias individuais e coletivas, refere-se à criação de um meio artificial, exterior a todos os pensamentos pessoais, mas que, ao mesmo tempo, os engloba, formando um tempo e um espaço coletivos e uma história coletiva. São nesses quadros que os pensamentos individuais se juntam, deixando supor que cada indivíduo deixa de ser ele mesmo para fazer parte do todo. Desse modo, a história se coloca acima dos grupos, ela os vê de fora, ao passo que a memória coletiva, aqui entendida como "o passado que se perpetuou e ainda vive nesta consciência" (Barros, 1989, p. 32) pressupõe a inserção dentro das formas de consciência coletiva.

É a consciência coletiva, por sua vez, que diferencia a memória coletiva da memória histórica. Há outras formas de distinção, como a diferenciação do tempo e a distinção do universo que memoriza. Para a história, o tempo está dividido externamente pelos historiadores, quando classificam e ordenam os acontecimentos. Já na memória coletiva, procura-se discernir um tempo não dividido externamente, mas um tempo fluido, responsável pela própria existência do grupo. Para Halbwachs (1968), a memória coletiva também classifica quando o indivíduo, ao se comportar como membro de um grupo, contribui para evocar as lembranças que o grupo conseguiu selecionar. Nesse sentido, conforme Barros (1989, p. 32), "a memória é seletiva e diz respeito à vida de cada grupo em particular". A autora reitera o trabalho de Halbwachs, afirmando que ele,

> ao equiparar memória coletiva à história vivida, [...] mostra que a memória coletiva não são os quadros dos acontecimentos guardados na lembrança da história nacio-

nal. Entre a nação e o indivíduo, existem grupos que têm sua memória e que agem mais diretamente sobre a vida e o pensamento de seus membros. É no interior desses grupos que se desenvolvem as memórias coletivas originais. (1989, p. 33).

Desse modo, ao relacionar grupo e memória coletiva, Halbwachs (1968) acaba fixando um limite de vida para a memória, que é o limite de vida do próprio grupo. Se existe uma preocupação em manter a identidade de um grupo através de sua memória, é fundamental que as mudanças não o desintegrem, rompendo as relações entre traços fundamentais que o caracterizam tanto através do tempo com relação aos conteúdos anteriores, como também na manutenção daquilo que permanece como a essência da identidade do grupo. Em *A veinte años, Luz*, o processo não se dá exatamente dessa forma. A memória coletiva sobre os presos políticos perdura, mesmo que eles estejam desaparecidos. As *avós* chamam para si essa tarefa de continuidade. E mesmo as memórias compartilhadas pelas *abuelas* parecem apontar para um *continuum*, não estando restritas ao grupo. Isso pode ser claramente observado por meio da junção de *Luz* a elas. Ela não era uma das *avós*, todavia, passou a compartilhar de suas memórias que, por sua vez, serão divididas com todos aqueles que se agregarem à causa.

Dentro dos grupos, ressalta Barros (1989),

> a figura dos mediadores ganha uma função fundamental nesse processo de manutenção da identidade grupal [...]. No meio familiar, os avós representam a imagem da união entre seus antepassados e seus descendentes. (p. 33).

No romance em análise, diferentemente, a mediação não se dá entre antecedentes e descendentes, mas entre duas gerações posteriores às *avós*. Elas trabalham para que possam mediar as lembranças entre seus filhos e netos, já que a maioria das crianças só viria a conhecer os pais por meio das lembranças das *avós*. Trata-se de uma espécie de representação em segundo grau: a imagem que os filhos vão criar dos pais não advém da experiência vivida por eles, mas por terceiros, ou seja, pelas *avós*. Para Halbwachs, passar adiante uma história, sobretudo a familiar, é transmitir uma mensagem, que se refere, ao mesmo tempo, à individualidade da memória afetiva de cada família e à memória da sociedade de forma mais ampla, exprimindo a importância e permanência do valor da instituição familiar. Barros (1989) também relembra que

> a importância do grupo familiar como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de a família ser, ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas. (p. 33-34).

O papel do mediador da memória ou do narrador é desempenhado, dessa maneira, pelos avós ou guardiões da memória familiar. Os avós são considerados figuras fundamentais para a análise da representação da família e se configuram como responsáveis pela manutenção do valor-família, exatamente no momento em que essa está sendo colocada em questão em função das transformações sociais. Há uma relação inseparável entre experiência e relato, e também é evidente que pode ser posto nessa modalidade não só algo que se vive ou sofre, mas se transmite. Ao ser posto no relato, além de vivê-lo novamente, sob outra perspectiva, a experiência é transmitida.

A experiência de muitos filhos que começaram a recordar coletivamente seus pais, a envolver-se com os lugares de memória em atos comemorativos em homenagem aos desaparecidos, organizados em faculdades a partir de 1994, foi reconhecer-se no outro. Eles abriram espaços para coletivizar a dor, para transmitir experiências e lembranças. As faculdades, e no caso em análise também a *Plaza de Mayo*, simbolizadas como lugares nucleares de atualização de representações republicanas, de debate, de pluralismo, de tolerância e respeito, de democracia e da busca de uma justiça universal, se transformaram por um curto, mas intenso período, em lugares de ritos, de comemorações: atos, festivais, debates, fotos de seus desaparecidos, placas de recordações. Inaugurou-se, assim, um lugar de celebração que transcende as fronteiras familiares, porém que não perde seu caráter íntimo, de conjunto e de pertença. A respeito desse tipo de celebração, ressalta-se o episódio da Marcha em Repúdio ao Golpe Militar, da qual *Luz* participa, levando para um espaço público elementos de ordem privada.

É durante a Marcha em Repúdio ao Golpe Militar, que ocorre exatamente "há vinte anos", que Luz toma consciência da sensação de não pertencimento à família Dufau, revelando a cisão de sua identidade. Ela participa da passeata e sente vergonha por pertencer à família do algoz de tantas vítimas. A luta interior de *Luz*, para estabelecer o lado ao qual gostaria de pertencer, torna-se evidente no dia da passeata. Nesse episódio, ela confronta duas de suas identidades: o pertencimento à família de Dufau e a simpatia ao movimento em repúdio ao golpe militar:

> ¿Cómo puedo vivir en la casa de la hija de un monstruo responsable de tanta sangre derramada? Mi madre, mi sangre. Y canto fuerte, como si así pudiera renegar

> de esa sangre [...]. Me abro paso sin saber qué busco, como si quisiera recorrerlo todo, estar con todos y sentir al mismo tiempo que no tengo derecho. (p. 372).

Esse processo é fundamental para a formação daquilo que lhe foi negado ao nascimento: sua identidade. Poder-se-ia dizer que *Luz* confronta identidades que pertencem à esfera pessoal – familiar – e pública, retratada na simpatia ao movimento. Segundo Woodward (2004), para que questões dessa natureza pudessem ser problematizadas, houve um deslocamento de centros, entre eles, a classe social. Assim, não existiria mais uma força única e determinante que governaria todas as outras identidades, como era defendido por Marx.

Essa crise vivenciada por *Luz* evidencia uma das bandeiras do movimento feminista: o pessoal é político, ou seja, identidades diversas que lutam por interesses diversos e que interferem uma na outra acabam transpondo a barreira entre público e privado. Essa abertura do pessoal para o político surgiu com novos movimentos sociais que emergiram no Ocidente a partir dos anos 60 e, em especial, após 1968, norteada por fatores como a rebelião estudantil, o ativismo pacifista e antibélico e as lutas pelos direitos civis. Esses movimentos eram definidos pela política de identidade, preocupados com o que ela significa e como é produzida e contestada. Para Woodward, "a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política" (2004, p. 34). Desse modo, estar envolvido em um processo de mobilização implica a celebração da singularidade cultural de um determinado grupo, bem como a análise de sua opressão específica.

A atualização ou a criação desses espaços conjugou uma mobilização de um passado histórico, a referência a um grupo de pertença e a invenção de um novo ritual comemorativo orientado para o futuro. Uma vez instituídas as homenagens, os lugares passaram a ser uma fonte a partir da qual cada espectador ou participante retiraria sua própria significação sobre o dilema dos desaparecidos. Uma vez que as homenagens foram abertas ao público, seu modelo de memória objetivada deixou de ser privada para se tornar pública e, como tal, consumível, traduzível e reproduzível livremente.

Esses espaços tornam-se pontos de referência para a memória coletiva. Assim, pode-se afirmar que a Praça de Maio, ao lado de monumentos, de ruas, do patrimônio arquitetônico, de paisagens e datas, tornou-se um espaço de memória. Esses diferentes pontos de referência são indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, memória que, ao definir o que é

comum a uma comunidade e o que a diferencia de outra, reforça os laços de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Nesses espaços, compartilha-se uma memória comum reforçada pela coesão social e adesão afetiva ao grupo, daí o termo utilizado ser comunidade afetiva. Essa memória que se quer preservada, ao contrário da oficial, não tem caráter coercitivo.

Ao se tratar desse tipo de memória, há que se levar em consideração um processo de negociação que implica a seletividade não só das memórias coletivas, mas também das individuais. Nas palavras de Pollak (1989),

> para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre elas e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (p. 3 e 4).

É nessa espécie de partilha da memória que as *avós* buscam força para continuar seu trabalho, e é também daí que resulta a unificação do grupo, tão bem-evidenciada no processo de identificação que caracteriza suas participantes, já que a história de uma avó é vivida e compartilhada por todas.

Ao focar a atuação dos excluídos e das minorias na formação da memória coletiva, ressalta-se a importância das memórias subterrâneas que, por sua vez, se opõem à memória oficial, ou seja, a memória nacional que se quer conservada. Essas memórias subterrâneas realizam um trabalho de subversão do silêncio e, quase imperceptivelmente, afloram em momentos de crise. A memória entra, então, em disputa, uma vez que lembranças diversas passam a coexistir e a concorrer. Essas memórias escusas ocupam-se da cena cultural – quer seja através do cinema, das artes plásticas ou da literatura – para trazer à tona o interstício existente entre a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido ou Estado que pretende a hegemonia. Uma vez que essas memórias e seus agentes invadem esse espaço público, reivindicações agregam-se a essa disputa de memória. Assim, pode-se considerar que *A veinte años, Luz* é veículo de divulgação dessas memórias sob vários aspectos, seja por meio das *avós*, seja pela menção ao livro *Nunca más*[4] – espécie de informativo que registra com exatidão depoimentos, nomes e números de envolvidos nos sequestros – ou seja, pelo romance em si que, ao ser

[4] O livro Nunca más não é uma conclusão que deixa para trás o passado, mas uma tentativa de evitar repetições, relembrando-as. Em 1983-1984, no governo do presidente Raúl Alfonsín, foi criada a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas, presidida pelo escritor Ernesto

publicado mais de vinte anos depois do golpe militar, trabalha para que essa parte da história argentina não seja esquecida, transformada em silêncio.

Esses lapsos discursivos que se formam sobre o passado, antes de conduzir ao esquecimento, são uma forma de resistência imposta ao excesso de discursos oficiais. Essa resistência, ao mesmo tempo em que transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nos circuitos familiares, aguarda o momento em que as cartas políticas e ideológicas serão redistribuídas. O silêncio anteriormente citado pode ter razões bem complexas, entre elas o fato de que um sujeito só pode relatar seus sofrimentos se houver, antes de mais nada, quem o escute. No caso dos desaparecidos, isso não pode ser feito por motivos óbvios, daí o imprescindível trabalho realizado pelas *avós*, a quem cabe a tarefa de trazer à tona sofrimentos e experiências que não foram diretamente vivenciados por elas, mas que foram assumidos tendo em vista o vínculo afetivo em questão. Nesse sentido, as *avós* invertem um processo característico na escrita da história. No momento em que testemunhas oculares da história sabem que desaparecerão em breve, elas procuram inscrever suas lembranças contra o esquecimento, e contam com seus filhos como transmissores de segunda geração de suas memórias. No caso em análise, as testemunhas oculares já não podem ser encontradas e, em lugar de contar com o esforço de uma geração posterior, é justamente a anterior que assume essa tarefa. Dessa forma, poder-se-ia dizer que o conceito de pós-memória, aqui entendido como a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos e com a qual há envolvimento subjetivo, fundando um presente em relação com o passado, é revisto e ampliado. A memória pode se tornar discurso de segundo grau quando conta com fontes secundárias provenientes de vozes que estão implicadas nessa memória. Para Sarlo (2007, p. 92), "essa é a memória de segunda geração, lembrança pública ou familiar de fatos auspiciosos ou trágicos". No romance em análise, a memória coletiva pode até atingir a geração posterior – como é o caso de *Luz* – mas passa, primordialmente, pela geração anterior à dos desaparecidos.

As lembranças individuais ou de certos grupos se opõem à considerada mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional. Os reprimidos transmitem suas lembranças no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva ou política. Ainda que acreditem que o tempo trabalha a seu favor, privilegiando o esquecimento, os grupos dominantes se veem obri-

Sábato. Os resultados da comissão, publicados no livro Nunca más, levaram ao julgamento militares da ditadura.

gados a admitir que os grandes intervalos temporais contribuem para reforçar a amargura e o ressentimento dos dominados, que se exprimem, então, com gritos de contraviolência. O passado é algo latente que rompe, quando menos se espera, mesmo que dele não se queira ou não se possa lembrar. Um governo pode sustentar a proibição de não se falar do passado, mas ele é eliminado somente de modo figurativo, a não ser que se eliminem todos os sujeitos. Afora isso, há sempre invasão de um tempo em outro.

Segundo Pollak (1989, p. 8), "essas lembranças proibidas [...], indizíveis [...] ou vergonhosas são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante". É justamente para que isso não ocorra – que as memórias passem despercebidas – que atuam as *avós* da Praça de Maio, moldadas pela angústia de não encontrarem ouvintes ou de serem punidas por aquilo que dizem. Nesse sentido, aplica-se às Avós o que é proposto por Pollak, uma vez que, ao ganharem o espaço público, a memória defendida por elas ganha também certa legitimidade.

A memória integra-se em tentativas de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de expressão diversa: partidos, sindicatos, igrejas, famílias, nações. A referência ao passado é a estratégia utilizada para manter o elo entre os partícipes e para definir seu lugar de atuação. Ao manter a coesão interna e defender as fronteiras do que um grupo tem em comum, fornece-se um quadro de referências e de pontos de referência. Assim, trata-se de memória enquadrada, mais específica que memória nacional. No caso em análise, vários são os pontos de referência que conduzem para uma convergência da memória e o consequente enquadramento: a perda dos filhos, a busca pelos netos e a Praça de Maio, lugar que passa a ter caráter simbólico onde o privado torna-se público, e o não dito assume a forma de discurso. Isso porque, além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de personagens, os indícios desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas e, por que não, praças.

Segundo Pollak (1989),

> o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (p. 10).

Essa reinterpretação, por sua vez, é contida por fatores de credibilidade, ou seja, deve haver uma coerência de discursos que permita adotar essa nova memória como legítima. Em termos literários, poder-se-ia dizer que, mesmo na elaboração de novas memórias, deve vigorar a verossimilhança.

Esses atos públicos que dizem respeito aos desaparecidos assumem um importante papel no momento em que realizam o que parecia impossível: através do clamor das *avós*, os desaparecidos ressurgem, pelo menos de forma representativa. De acordo com Kaminsky (1993),

> When victims of repression are honored in Latin America, be they disappeared students or murdered archbishops, their names are called out as if in the rolls, and the collectivity responds *"Present"*, often eliciting the response, *"ahora y para siempre"*. Presence so asserted is at once embodied and represented, individual and historical. It does not rely on a notion of fixity and unchangeability – despite the "now and forever", which is best read as a challenge to death and a promise to continue the struggle against tyranny. (p. 24-25).

A presença torna-se, então, uma reivindicação política que declara a existência do indivíduo não como um sujeito psicologicamente coerente, mas como um sujeito político em potencial. Kaminsky também argumenta que a noção de presença transcende o militarismo ou a militância. Para a autora, presença "is a term that suggests the communal natures of self – the way in which that fallen, disappeared, invisible one is present in the continued action of others". (p. 25). Ou seja, os desaparecidos políticos continuam em cena por meio da ação das *avós*, o que deixa bastante clara a espécie de relação estabelecida entre ambas as partes: trata-se de uma relação pós-moderna em que a identidade de um grupo está intrinsecamente ligada à atuação de outro. Os desaparecidos continuam a existir por meio das *avós*, e a ação dessas, por sua vez, só tem razão de ser em função dos desaparecidos.

Conforme Kaminsky, a criação da presença se dá de forma paradoxal, vindo à tona justamente em momentos nos quais ela se quer esquecida ou negada. Dessa forma, a presença é criada na história e, através da linguagem, ela representa e é representada, mas também tem ação sobre a realidade material. Em outras palavras, "presence is claimed in a situation in which some dominant force deliberately denies it" (p. 25). A autora vai além ao relacionar a análise da presença à crítica feminista. Para ela, ao tratar da presença como a mudança do invisível para o visível, como a continuação da vida daqueles que foram mortos ou como o aparecimento, mesmo que simbólico, dos desaparecidos, o conceito

em análise atende à crítica feminista já que se trata do ressurgimento daqueles que foram apagados da história – e aqui lê-se, também, historiografia literária – ou silenciados.

Esses sujeitos também são evocados no momento em que são objeto de relatos testemunhais. O indivíduo que dá seu testemunho foi escolhido por condições extratextuais – não foi morto ou está desaparecido – e, por isso, não consegue narrar a experiência em sua completude, porque não conheceu a função última do campo de concentração. Assim, ele fala transmitindo uma matéria-prima, já que quem deveria falar está ausente. O silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos sobreviventes. Há um sujeito ausente que surge no testemunho. Quem testemunha sobre a sobrevivência em um campo assume a primeira pessoa dos que teriam sido testemunhas, conformando um caso de prosopopeia.

Percebe-se, portanto, que a atuação de grupos como o das Avós da Praça de Maio, ao ressaltar a presença daqueles que estão desaparecidos, altera a percepção construída em torno da memória de uma nação. As Avós da Praça de Maio corporificam uma espécie de memória da ditadura na Argentina. Diante de um período que se pretende esquecido, elas atuam para que sua voz seja ouvida, para que o desaparecimento e a morte de milhares de indivíduos não sejam esquecidos. De certa forma, elas reescrevem a história e reinscrevem a sociedade argentina em sua história recente, ao mostrar que os efeitos da ditadura ainda persistem. Se não há uma verdade única, a intenção de grupos como esse é fazer florescer verdades fragmentárias, subjetivas, que afirmam saber aquilo que, há algumas décadas, estava oculto por uma ideologia. Nas palavras de Sarlo (2007), embora não haja *uma* verdade, é imprescindível que os sujeitos, paradoxalmente, se tornem cognoscíveis.

Desse modo, a história nacional tradicional é quebrada pela incorporação de novas perspectivas e novos sujeitos, mostrando que há outras formas de se pensar o passado além da dicotomia entre memória e esquecimento. Entender mostra-se mais importante que lembrar, ainda que, para entender, seja preciso lembrar.

A história da América Latina, desde sua formação até os processos ditatoriais que a assolaram, é repleta de silêncios e tentativas de aculturação. Assim, quando da colonização, a palavra europeia petrificou-se em signo, unificando o código religioso e o linguístico, impedindo que o pluralismo pusesse em risco o poder colonialista. Durante a ditadura, inúmeros grupos – e alteridades – foram oprimidos e dizimados e, novamente, presenciou-se uma tentativa de imposição

ideológica que visava à aniquilação do outro. Nesse cenário de silenciamento de alteridades, a literatura assume a função de preencher as omissões deixadas pela historiografia, procurando trazer à luz figuras omitidas nos discursos oficiais, bem como construir a identidade de grupos que se encontravam à margem do processo social. O romance, nesse sentido, cumpre sua função de reescrever a história já que é através da linguagem que a experiência é libertada de seu aspecto mudo, transpondo-se para o espaço do comum. A narração inscreve a experiência na temporalidade da lembrança. Ao fazer isso, funda uma temporalidade – que não é aquela que se refere ao fato, mas à lembrança – e, a cada repetição, atualiza-se.

Reconstituir o passado através da memória implica que o sujeito que narra – porque o faz – aproxime-se de uma verdade de que até então ele só conhecia fragmentos. A atualização da memória é o que permite sua difusão. É por isso que as memórias caem bem no presente. Deve-se, todavia, tomar cuidado na reescrita do passado. Nas décadas de 60 e 70 (séc. XX), não existia a idéia de direitos humanos nos movimentos revolucionários. Se é impossível negar sua existência no presente, também é impossível projetá-la no passado. Em *A veinte años, Luz*, a experiência do passado é vicária, uma vez que implica sujeitos que buscam entender alguma coisa, colocando-se no lugar dos que a viveram:

> Congelada e ao mesmo tempo conservada pela narrativa "artisticamente controlada", a ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa: o militar que se apropria de crianças [...] e o soldado que o assiste com disciplina, totalmente imune à emoção, esse sujeito de quem tampouco há vestígio testemunhal: aquele que soube o que acontecia nos cativeiros clandestinos e considerou aquilo uma normalidade não submetida a exame [...] aquilo que não foi dito. (SARLO, 2007, p. 108).

Assim, a ficção representa tudo aquilo que não pôde ser dito no calor dos acontecimentos. O próprio romance *A veinte años, Luz* foi publicado pela primeira vez em 1998, ou seja, mais de vinte anos depois do golpe militar. Essa extensão temporal que se interpõe entre o fato e sua transformação em matéria literária garante ao escritor um distanciamento suficiente que lhe permite reelaborar os acontecimentos adequadamente. Por outro lado, é também uma espécie de "tempo de segurança", ou seja, somente agora se pode falar o que antes se devia manter oculto. Isso é uma característica marcante na produção latino-americana, basta lembrar que a escrita feminina firmou-se depois da década de 80 (séc. XX), quando se considerou oportuno narrar o que havia se

passado. É justamente essa geração de escritoras pós-ditatoriais que permite que a América Latina seja vista como um território aberto e fecundo quanto à produção e à crítica feministas.

referências

ARENDT, João Carlos; CONFORTO, Marília. Cruzamentos: a representação da história no texto literário. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. *Cultura regional*: língua, história, literatura. Caxias do Sul: Educs, 2004.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

CATELA, Ludmila da Silva. *Hijos de desaparecidos, hilos de memoria para el futuro*. [s.d.]. Disponível em: <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/hijos.htm>. Acesso em: 15 jan. 2008.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 97-113, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro. A história vista pela literatura. In: CHAVES, F. L.; BATTISTI, Elisa (Org.). *Cultura regional*: língua, história, literatura. Caxias do Sul: Educs, 2004.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: AGUIAR, Flávio et al. (Org.). *Gêneros de fronteira*: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

KAMINSKY, Amy K. *Reading the body politic*: feminism criticism and Latin American women writers. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993.

NAVARRO, Marcia Hoppe. Falar ou calar: eis a questão! As ditaduras do Cone Sul revisitadas sob a ótica das escritoras Elsa Osorio e Marcela Serrano. *Organon*, Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, v. 17, p. 13-20, 28 dez. 2003. Edição especial.

OSORIO, Elsa. *A veinte años, Luz*. Buenos Aires: Planeta, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUADRAT, Samantha Viz. Memória, direitos humanos e política na Argentina contemporânea. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RJ HISTÓRIAS E BIOGRAFIAS – UERJ, 10., 2002, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UERJ, 2002. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/anais/2002/comunicacoes>. Acesso em: 15 jan. 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

SIRKIS, Alfredo. *A guerra da Argentina*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1994a.

_____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ed. da USP, 1994b.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2004.

a história de malinche revisitada

Salete Rosa Pezzi dos Santos

O entrecruzamento de discurso, memória e identidade constitui-se num topos de importância indiscutível, pois instiga uma série de reflexões sobre a formação e determinação histórica dos sujeitos e suas representações, particularmente dos sujeitos cujas representações foram relegadas e silenciadas. Acionadas pela memória emancipada, tais representações tornam consciente o que o esquecimento, em sua capacidade de impor um limite negativo ao conhecimento, suprimiu da lembrança.
Rita Terezinha Schmidt

narrativa contemporânea latino-americana

A história da literatura latino-americana – México, América Central, América do Sul e Caribe – passa por períodos distintos de criação literária e atinge sua maturidade no século XX. De acordo com Valdés (2000, p. 7), nas últimas duas décadas do século XX, Cornejo Polar dedicou-se a examinar "o processo de formação das diversas tradições literárias da América Latina e, ao mesmo tempo, buscou arrancar a atividade literária do marasmo ideológico de essencialismos étnicos, regionais e nacionais". Ainda assim, Cornejo remete a pensar que o caso América Latina "não se trata de uma comunidade homogênea, nem de uma nação com múltiplas etnias, mas de um continente de imensa diversidade, o que aumenta notavelmente a pretensão de legitimidade". (Valdés, 2000, p. 7). Em sua discussão sobre conto e identidade literária na América Latina, Bittencourt (2003) defende que

> a busca da identidade nacional tem sido uma aspiração constante nas literaturas latino-americanas praticamente desde o Romantismo, onde a ênfase na cor local, no exotismo da paisagem e dos tipos humanos era a forma de atribuir caráter nacional às produções literárias. Hoje em dia, embora com distintas motivações, a questão identitária permanece viva, agora iluminada pelas perspectivas pós-coloniais que, ao invés de aspirarem à unidade nacional, preocupam-se em com-

provar a heterogeneidade da formação cultural dos povos latino-americanos e o conseqüente hibridismo das produções artístico-literárias. (p. 23).

A partir dessas observações, subscrevendo o que afirma Valdés (2000), é possível conjecturar que a literatura latino-americana

> está formada por vários sistemas literários que são parte da heterogeneidade étnico-social da América Latina, mas estes sistemas não são independentes: produzidos dentro de um processo histórico comum, relacionam-se entre si mediante vínculos de contradição que essa mesma história explica, e constituem, como conjunto, uma totalidade igualmente contraditória. (p. 11).

Ao discorrer sobre a narrativa contemporânea da América Latina, Jozef (1986) aponta que se trata de uma produção literária que apresenta espírito crítico e um afã interpretativo do mundo. Esta geração corresponde à etapa da madureza que atravessa a América e, por isso, apresenta uma visão artística complexa e uma qualidade técnica a que não faltam virtuosismos formais. (p. 269).

Dentre os vários sistemas literários que constituem essa literatura, destaca-se a produzida no México, a qual consiste em um dos importantes legados para a formação geral da literatura latino-americana, contando com expoentes como: Amado Nervo, Octavio Paz – Prêmio Nobel de Literatura de 1990 –, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Ângeles Mastreta, Laura Esquivel, entre outros. Em relação às ficcionistas mexicanas atuais, cumpre destacar esta última, que se tornou internacionalmente conhecida a partir do romance *Como água para chocolate* (1989), obra que dá origem ao filme de título homônimo, alcançando grande repercussão no público. A autora, que iniciou sua carreira literária escrevendo peças teatrais para o público infantil, dedicou-se, também, ao cinema como roteirista. Com o sucesso alcançado com seu primeiro romance, Laura Esquivel ultrapassa as fronteiras do México, e sua produção literária toma vulto. Reconhecida como escritora, continuou a produzir obras de literatura e, em 2006, lança o romance *Malinche*, que gira em torno da personagem feminina, a índia Malinalli, a qual, por ocasião da conquista do México – pano de fundo da narrativa –, cumpre seu destino como mediadora entre duas culturas: a hispânica e a nativa americana.

O novo escritor latino-americano, enfatiza Jozef (s.d., p. 38), "cria personagens humanos e profundos, complexos e contraditórios, livra-os do domínio telúrico da paisagem e coloca-os no centro do universo, como testemunha de si e dos outros", consolidando uma produção literária que tem se firmado por seu valor criativo. A protagonista Malinalli assoma, na obra, com a força de um ser humano que se digladia contra sentimentos intensos. Sente medo e tristeza diante da rejeição das pessoas: aos 3 anos, a mãe pretere-a, para viver com um soberano por quem se apaixonara, deixando-a com a avó. Apesar de ser esse o período mais feliz de sua vida pelo amor que unia avó e neta, Malinalli experimenta o desencanto de ter sido "descartada" pela pessoa que mais deveria protegê-la. A partir dos 15 anos, quando morre a avó, seu destino é passar de dono em dono, cada vez, enfrentando o desconhecido: "quando o sol saísse, novamente iam passá-la adiante. [...] Nunca mais contemplaria o entardecer nesse lugar. A noite se avizinhava, acompanhada pela incerteza. Como seria sua vida com os novos donos?"[1] Experimentara amparo durante o tempo em que vivera com Citli, a avó, a qual "esperara durante muitos anos por seu nascimento"; fora "o afeto mais caloroso e protetor que Malinalli teve na primeira infância..." (p. 21). A memória desse tempo vivido devolvia à protagonista a presença da avó, o amor que as unia; significava poder recuperar a palavra sábia que a restituía à paz. Antes de morrer, Citli oferece à neta, em silêncio, o Sol e a abençoa em nome de todos os deuses: "Que Malinalli seja a espantadora do medo. A vencedora do medo, a que faça o medo desaparecer, a que incendeie o medo, a que afugente o medo, a que apague o medo, a que nunca tenha medo." (p. 63). Quando Hernán Cortés[2] reconhece na jovem índia potencialidade de mediação entre as culturas hispânica e nativa americana, a nomeia "a língua", facultando que Malinalli perceba a importância de ser mediadora entre os representantes do reino espanhol e o imperador asteca:

> Ela, a escrava que em silêncio recebia ordens, ela, que nem podia olhar diretamente nos olhos dos homens, agora tinha voz, e os homens, ao fitá-la nos olhos, esperavam atentos o que sua boca pronunciaria. Ela, que várias vezes fora dada a alguém, que por tantas vezes fora descartada, agora era necessitada, valorizada, tanto ou mais do que contas de cacau. (p. 71).

[1] ESQUIVEL, Laura. Malinche. Trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 19-20. Todas as citações referentes a esta obra pertencem à mesma edição, portanto nas próximas só será mencionado o número da página.

[2] O nome do conquistador espanhol apresentará discrepância de grafia, pois obedeceu-se à forma empregada pelos autores citados.

Essa descoberta desencadeia um sentimento de alegria, só experimentado antes na convivência com a avó. Malinalli, a nativa entregue aos espanhóis como presente, tornara-se aquela que podia, com sua palavra, modificar os destinos daqueles homens.

a palavra rediviva

A obra *Malinche* permite discorrer sobre o poder da nativa Malinalli, no período que envolve o processo de dominação e de conquista do povo asteca pela Coroa espanhola. Esse poder perpassa a figura da protagonista da narrativa que reconhece na capacidade de falar e traduzir – função que a torna imprescindível no processo de conquista dos astecas pelos espanhóis – a essencialidade da sua palavra, da palavra proferida e entendida, da palavra capaz de construir ou destruir universos.

A história do México aponta que Hernán Cortés, representante da Coroa espanhola e conquistador do Novo Mundo, muito cedo, renunciou aos estudos, embora seus pais o quisessem letrado. Ainda assim, desenvolveu uma apreciável capacidade para a eloquência, constituindo-se sua grande arma de persuasão para vencer contendas. Entretanto, a voz narrativa de *Malinche* apresenta a personagem Hernán Cortés como um ser que, quando confrontado com o povo asteca, vê-se imobilizado diante da impossibilidade de comunicar-se com os nativos:

> Desde pequeno desenvolvera a segurança em si mesmo por meio da facilidade de articular as palavras, entrelaçá-las, aplicá-las, utilizá-las da maneira mais conveniente e convincente. Ao longo da vida, à medida que amadurecia, comprovava que não havia melhor arma do que um bom discurso. No entanto, agora se sentia vulnerável e inútil, desarmado. Como poderia utilizar sua melhor e mais efetiva arma diante daqueles nativos que falavam outras línguas? (p. 41).

A missão do comandante espanhol consistia em alargar os domínios da Coroa da Espanha, para tal, mais do que entender palavras, era necessário conquistar o entendimento desse mundo exótico, totalmente impensado para os espanhóis. Mais do que armas e valentia, necessitava das palavras, pois, embora estivesse

> convencido de que a fortuna favorece os valentes, [...] nesse caso a valentia – que tinha de sobra – de pouco serviria. Era uma iniciativa fundada desde o início com base em palavras. As palavras eram os tijolos e a valentia, a argamassa. Sem palavras, sem língua, sem discurso não havia iniciativa, e sem iniciativa não havia conquista. (p. 42).

Tornava-se imprescindível, portanto, confiar em alguém para a intermediação entre a cultura dos nativos e a dos conquistadores. Malinalli, com o auxílio de Padre Aguilar, vai desempenhar esse papel. Cortés encontra na índia a amante apaixonada e a serva fiel, que enxerga nele um enviado do deus Quetzalcoatl. De acordo com registros históricos de Primo (2004), em 1519, Cortez e sua frota – soldados, marinheiros, com seu arsenal de armas – dominaram as tribos de Tabasco. Os nativos, querendo abrandar os ânimos dos conquistadores, enviaram-lhes:

> oferendas, adornos, víveres e vinte mulheres índias. Uma destas mulheres, a escrava asteca Malinche, (Malintzin) em sua juventude, havia sido vendida aos maias. Por falar tanto a língua maia quanto a asteca (náhuatl) e por sua beleza, atraiu as atenções de Cortés, que fez dela sua secretária e sua favorita. [...] Cortés podia falar em espanhol com Aguilar[3], este traduzia ao maia para Malinche e esta em náhuatl para o asteca e vice-versa. (p. 28).

Em diferentes sociedades e épocas, a mulher foi vítima de variadas formas de discriminação em relação ao sujeito masculino. Atividades, experiências vividas pelo homem podiam ser negadas à vivência feminina, sem que isso fosse questionado pelo grupo social, devido à naturalização que cercava esses fatos. Na segunda carta de Cortez à Coroa Espanhola, em 30 de outubro de 1530, ele relata:

> Possui esta grande cidade [Tenochtitlán] muitas mesquitas ou casas de seus ídolos... [...] Todos os filhos dos senhores importantes freqüentam estas mesquitas desde os sete anos até o casamento. As mulheres, todavia, não têm acesso a nenhuma casa de religião. (Cortez, 2008, p. 63).

A impossibilidade de a mulher ter acesso à esfera pública, de vivenciar as mesmas experiências permitidas ao homem, impediu-a, por longa data, de

[3] A respeito da trajetória dos espanhóis no México, Primo relata (2004, p. 28): "Em Yucatán, um inesperado e feliz encontro vinha facilitar a marcha dos conquistadores. Uniu-se a Cortés um estranho personagem. Era o sacerdote espanhol Jerônimo de Aguilar, um dos sobreviventes do naufrágio de Diego de Hicuesa. Feito prisioneiro e escravizado pelos aborígenes durante muitos anos, aprendera a língua maia."

exercer determinados papéis sociais, resultando que, historicamente, sua capacidade de discernimento fosse colocada em dúvida. Na estrutura do mercado de bens simbólicos, lembra Bourdieu (2007), as mulheres são havidas como objetos que se movimentam em espiral ascendente. O autor reafirma essa questão, apontando que

> o princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do *sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas... (p. 55).

A crescente busca por conhecimento, nos mais variados campos do saber, tem possibilitado rever o passado à luz de renovadas reflexões. As conquistas que mulheres contemporâneas alcançaram, nas diferentes áreas de atuação, significam, afora as lutas empreendidas em prol dos direitos femininos, referentemente à América Latina, a passagem de cinco séculos. Malinalli, ambientada em uma cultura predominantemente patriarcal, no período da conquista do México, diante de estranhos que, inicialmente, foram reconhecidos como deuses ou como seres enviados por aqueles, teve coragem de proferir a palavra e mais, "ao traduzir, [...] podia mudar os significados e impor sua própria visão dos fatos, entrando em franca competição com os deuses". (p. 72). Tanto que as contas de cacau – usadas como moedas pelo seu povo –, tão valiosas para a sobrevivência, agora não tinham tanta importância quanto a palavra de Malinalli. Ela construía universos tão grandiosos quanto o mundo do deus Quetzalcoatl, pois

> como surgiam flores no campo quando recebiam água da chuva, aquilo que se semeava dava frutos cada vez que a palavra úmida pela saliva da boca a nomeava. [...] As coisas existiam quando eram nomeadas, umedecidas, pintadas. [...] Era possível pintar nas mentes de espanhóis e *mexicas* novas idéias, novos conceitos. (p. 69).

Na história dessa personagem, palavra e poder entrecruzam-se, na medida em que a palavra de Malinalli tornou-se essencial na trajetória épica da conquista do México, capaz de delinear um novo mundo para seu povo e para os conquistadores espanhóis.

Desde seu nascimento, a protagonista desenhara-se predestinada a possuir a palavra demiúrgica, com a qual construiria um novo universo. Por ocasião

do batismo, *tlatoani*, o senhor de Painala – pai de Malinalli –, enquanto profere as palavras tradicionais da cerimônia, sente uma inspiração "que não lhe pertencia", e sua fala abre espaço para um novo cântico, dando boas-vindas à recém-nascida:

> Minha filha, você vem da água, e a água fala. Você vem do tempo e estará no tempo, e sua palavra estará no vento e será semeada na terra. Sua palavra será o fogo que transforma todas as coisas. Sua palavra estará na água e será espelho da língua. Sua palavra terá olhos e olhará, terá ouvidos e escutará, terá habilidade para mentir com a verdade e dirá verdades que parecerão mentiras. Com a palavra poderá retornar à quietude, ao princípio onde não é nada, onde nada está, onde tudo que é criado volta ao silêncio, mas sua palavra o despertará e você terá de nomear os deuses e terá de dar voz às árvores, e fará com que a natureza tenha língua e o invisível se tornará visível em sua palavra. E sua língua será palavra de luz e sua palavra, pincel de flores, palavra de cores que com sua voz pintará novos códices. (p. 14).

As lembranças de sua história, das vezes que sofrera rejeição ao ser "dada a alguém" não impediam sua percepção a respeito da importância da palavra proferida, pois "logo aprendeu: quem controla a informação, os significados, adquire poder. Ao traduzir, dominava a situação, e não apenas isso: a palavra podia ser uma arma. A melhor das armas". (p. 70). Essa constatação dava à personagem um novo entendimento de seu lugar no mundo, um lugar onde era possível ser ouvida e respeitada, um lugar em que podia ter voz:

> Maravilhava-a a sensação de domínio que sentia quando conseguia pronunciar o nome que um grupo social assinalara para alguma coisa. Transformava-a de imediato em cúmplice, em amiga, em parte de uma família. Esse sentimento a enchia de alegria, pois nada a incomodava mais do que se sentir excluída. (p. 51).

Entretanto, ainda que de forma ingênua, Malinalli entendia que "ser 'a língua' [tarefa para a qual Cortés a nomeara] era uma enorme responsabilidade". (p. 66). Cabia-lhe, para tanto, traduzir a linguagem dos nativos para os espanhóis e transmitir o pensamento desses para o povo de Montezuma:

> Não queria errar, não queria se equivocar e não via como evitar, pois era muito difícil traduzir, de uma língua para outra, conceitos complicados. [...] Quando alguém nomeava Ometeotl, o criador da dualidade Ometecihtli-Omecihuatl, o princípio masculino e feminino, instalava-se no momento mesmo da Criação. Esse era o poder da palavra falada. (p. 66).

A protagonista sentia que era impossível dissociar a palavra das tradições imemoriais, da trajetória de seu povo, "que, cada vez que alguém pronunciava uma palavra, viajava na memória de centenas de gerações". (p. 66). Cada palavra dita construía um universo pleno de significados, os quais, trazidos à consciência, ampliavam o entendimento do seu estar no mundo. Malinalli tornara-se imprescindível no processo de conquista, no qual Cortés estava empenhado. À medida que vai se apossando desse novo universo, alcança constatações que a fazem tremer. Temia não ser entendida pelos deuses, também a amedrontava a ideia de que os nativos pudessem duvidar da divindade de Cortés e de seu séquito:

> Em consequência de seu atrevimento [impor sua própria visão dos fatos], os deuses podiam irritar-se com ela e castigá-la, e isso sem dúvida a amedrontava. Podia evitar esse sentimento traduzindo o significado das palavras da forma mais aproximada possível, mas se *mexicas* em determinado momento duvidassem – como ela – que os espanhóis eram enviados de Quetzalcoalt, ela seria aniquilada com eles num abrir e fechar de olhos. (p. 72).

Sensível em relação ao que estava acontecendo, a personagem começa a perceber que, como podia construir mundos, também poderia destruí-los. Por ocasião do encontro de Montezuma com Cortés, ela sentiu-se profundamente honrada em poder transmitir as palavras do grande imperador asteca, entretanto, "o que não podia imaginar era que Montezuma abdicaria do trono em favor de Cortés e que, por ser a tradutora, fora ela quem praticamente dera o trono a Cortés. Tampouco imaginou que sentiria uma dor tão profunda". (p. 125). Compreendia que a palavra era poder, que ser "a língua" acarretava grande compromisso moral, espiritual, pois

> era pôr seu ser a serviço dos deuses para sua língua fazer parte do aparelho fonador da divindade, para sua voz espalhar pelo cosmo o sentido mesmo da existência, mas Malinalli não se sentia preparada para isso. [...] Nunca antes experimentara a sensação gerada por estar no comando. (p. 70).

Assim, "quase sempre, ao falar, [Malinalli] se deixava guiar pelos desejos e então a voz saída da boca não era outra senão a do medo. Medo de não ser fiel aos seus deuses, medo de falhar, medo de não suportar a responsabilidade... [...] da tomada do poder". (p. 70). Ao mesmo tempo em que o reconhecimento de sua habilidade com as palavras a tornava feliz, também podia causar-lhe pesar e

susto. Gruzinski (2001, p. 79), ao discorrer sobre a experiência colonial ibero-americana, acentua que a experiência fractual "marcou para sempre as culturas coloniais". Afirma ainda que

> a invasão desencadeia, incansavelmente, para os dois campos, a perda, a dissolução das referências originais – africanas, mediterrâneas, pré-hispânicas – e a elaboração de novas marcas. Essa dinâmica de perda e reconstituição se traduz por uma recepção intermitente e fragmentada das culturas em presença.

Malinalli experimenta a dor dessa dualidade, pois, enquanto podia determinar aquilo que se dizia ou se mantinha em segredo, o que se afirmava ou se negava, reconhecia que, nessa escolha, residia o seu poder e seu principal temor: ao fazê-lo, podia mudar o significado das coisas, e a responsabilidade aumentava ainda mais, principalmente, quando reconhecia que

> a palavra se deslocava à velocidade do raio. Atravessava vales, montanhas, mares, levando a informação desejada tanto a monarcas quanto a vassalos; criava medo ou esperança, estabelecia alianças, eliminava inimigos, mudava o rumo dos acontecimentos. A palavra era um guerreiro, um guerreiro sagrado, um cavaleiro águia ou um simples mercenário. No caso de ter caráter divino, a palavra convertia o espaço vazio da boca no centro da Criação e repetia nela o mesmo ato com que o universo se originara ao unir os princípios feminino e masculino num só. (p. 70).

No momento em que Cortés ordena à Malinalli que seja testemunha em sua defesa contra um processo administrativo em que era acusado de infidelidade à Coroa espanhola e das mais variadas atrocidades contra o povo conquistado, como também, entre outros crimes, da morte da própria mulher, Catalina Xuárez, a protagonista nega-se a fazê-lo: "Malinalli demorou a responder a Cortés. Primeiro recolheu todas as palavras acumuladas em seus momentos de dor e desespero. Estava saturada, extremamente saturada de Cortés e suas estratégias. [...] Estava cansada de ser seu reflexo." (p. 183-184).

Malinalli percebe a urgência de reencontrar a si mesma, voltar à essência mais primeva, ir em busca de seus deuses para alcançar a si própria. Esquadrinhava em seu íntimo os valores mais intrínsecos e profundos e deparava-se com os ensinamentos da avó: "A memória", disse-lhe, "é ver a partir de dentro. É dar forma e cor às palavras. Sem imagens não há memória." (p. 35). Nessas imagens, os elementos da natureza sempre estiveram presentes, especialmente a água que, desde sempre, marcara sua vida. A avó, ao tomá-la em seus braços, após seu nas-

cimento, "molhou seus dedos com água e deu-lhe para provar, enquanto dizia: – Esta é a mãe e o pai de todas nós, chama-se Chalchiuhtlicue, a deusa da água, tome-a, receba-a na boca, é com ela que viverá sobre a terra". (p. 12).

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 15) afirmam que a água, em suas significações simbólicas, podem "reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência". Na trajetória da protagonista, desde o início, a água acompanhou-a como elemento fundamental de vida. Na medida em que Malinalli vai em busca de sua essencialidade, descobre que, aliada à alegria pelo reconhecimento que recebera por sua habilidade com as palavras, estava a sua ligação com os deuses, com os elementos naturais, a água, o ar, o fogo, a terra, que resgatavam a sua ancestralidade, com a história de vida e morte de seu povo, com as palavras sábias da avó. Para Bosi (2002, p. 62), "os momentos históricos se sucedem, assim como os da natureza; mas, tal como na natureza, não se trata de pura sucessão linear, [...] verificam-se recorrências, refluxos, fases de ciclos, redes de relações entre o que é agora e o que já foi..." No âmago da esperança, continua o autor, reside a possibilidade de o novo se "repropor" desde as raízes do tempo, além de considerar que,

> se as situações apenas decorressem umas após as outras na série das diferenças, se não houvesse a possibilidade de retomar, de novo e renovadamente, o que já foi alguma vez produzido, então jamais uma figura traçada outrora poderia ser atualizada agora e no futuro. Mas o que se esvaiu no tempo do relógio persiste nas marés da memória e do desejo. Quem vive o presente e se volta para olhar o passado sabe, por íntima experiência, que o futuro existe, precisamente porque o seu presente é o futuro do passado. A palavra dita por alguém que já morreu, a palavra de um morto, não será palavra morta. (BOSI, 2002, p. 62).

Dessa maneira, ao retomar a figura histórica, é possível fazer uma nova leitura, à luz de pressupostos contemporâneos que permitem recuperar não apenas o mito, mas a mulher que consegue exercer o poder através da palavra. *Malinche* cumpre, assim, um papel relevante, no resgate de acontecimentos históricos através do olhar feminino.

malinalli, "a língua"

Malinche traz à tona a história de uma mulher que almejou ser feliz, que desejou ser amada e sonhou com um deus complacente, que não "exigisse" sacrifícios humanos. Quando, por fim, pensa ter alcançado o respeito que sempre almejara, percebe que tudo não passara de um engano, que os espanhóis não eram deuses nem enviados deles, eram invasores que buscavam as riquezas de seu povo, que a sede de poder de Cortés suplantava qualquer esperança de um mundo sem dor. Malinalli já não guarda ilusões, a única certeza é a necessidade que sente de ir em busca de si mesma. Aspirando o aroma dos nardos, a personagem

> pôs os pés na água, caminhou dentro dos canais e chegou ao centro do pátio. Ali, no centro de Quetzacoalt, no centro da encruzilhada dos caminhos, onde apareciam as Cihuateteo, as mulheres mortas no parto, da comitiva que acompanhava Tlazolteotl, Coatlicue, Tonantzin – diferentes manifestações de uma mesma divindade feminina –, ali, no centro do universo, tornou-se líquida. Foi água de Lua. (p. 192).

Malinalli, a menina-solidão, a jovem-objeto, a mulher-palavra, é o ser humano que busca sua essência, experienciando uma trajetória repleta de desencontros. Ao fim, quando caminha em direção ao centro do universo, "os pés, em contato com a água banhada pelo luar, foram os primeiros a sentir a mudança. Deixaram de controlá-la. O espírito se fundiu com a água". (p. 192).

À medida que se torna imprescindível no processo de comunicação entre Hernán Cortés e os líderes nativos, Malinalli encontra na palavra proferida uma alternativa de vivência, exercendo domínio sobre indígenas e espanhóis como tradutora e intérprete de línguas e costumes diversos. Nesse percurso, encontra um lugar naquele universo de exclusão e empreende uma trajetória para o encontro de si mesma. E, embora a história do México tenha reservado à índia Malinche o papel de traidora de seu povo, a jornada da protagonista Malinalli, na obra *Malinche,* traz à luz os sentimentos de uma mulher que sonha com a humanização da religião de seu povo e com a possibilidade de sua completude como ser humano.

referências

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Conto e identidade literária na América Latina. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, p. 23-28, dez. 2003. Edição especial.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORTEZ, Hernan. *A conquista do México.* Trad. de Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ESQUIVEL, Laura. *Malinche.* Trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRUZINSKI, Serge. Do barroco ao neobarroco: fontes coloniais dos tempos pós-modernos: o caso mexicano. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e história na América Latina.* São Paulo: Edusp, 2001.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana.* Rio de Janeiro: F. Alves, 1986.

_____. *O espaço reconquistado:* uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s. d.

PRIMO, Armando Teixeira. *América:* conquista e colonização: a fantástica história dos conquistadores ibéricos e seus animais na era dos descobrimentos. Porto Alegre: Movimento, 2004.

VALDÉS, Mario J. Introdução: conversação com Cornejo Polar sobre a história da literatura latino-americana. In: CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*: literatura e cultura latino-americanas. Trad. de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

o prazer do corpo e o prazer do texto em *la casa de la laguna*

Aline Letícia Rech de Abreu

Fue entonces que juramos nuestro pacto. Examinaríamos minuciosamente las causas de la violencia en cada una de nuestras familias y evitaríamos así, en la vida que íbamos a compartir, cometer los mismos errores que nuestros antepasados.
Rosario Ferré

Introdução

Abordar a questão da produção literária das escritoras na América Latina significa reconhecer que, apesar de o espaço latino-americano ainda ser definido pelo poder patriarcal, a mulher tem alcançado acesso à representação por meio de sua escrita. As estratificações sociais, de raça e gênero, difundidas na América Latina, cuja imobilidade mantinha uma unidade hegemônica começaram a ser destruídas a partir de 1980, quando autoras latino-americanas incorporam a representação da mulher em seus textos. O romance *La casa de la laguna* (1996), de Rosario Ferré, reúne as vozes antes marginalizadas, reescrevendo a história de Porto Rico, que, assim como a história da América Latina, é caracterizada pela exclusão de raças que não fosse a branca, pelo desprezo das classes sociais baixas e por privilegiar a escrita realizada por homens. A autora fragmenta o discurso feminino em personagens de diferentes classes sociais que dialogam e se opõem ao ponto de vista único da ideologia patriarcal. As aberturas sexual, racial, social e política rompem a visão unilateral das práticas discursivas hegemônicas, permitindo às categorias marginalizadas latino-americanas encontrarem sua própria identidade.

Ao examinar a história de duas famílias, Monfort e Mendizábal, Isabel, narradora protagonista da obra, é colocada frente a frente com a submissão e a castração às quais as mulheres foram, ao logo dos anos, submetidas. Por meio da verbalização dos próprios desejos, descobre-se que, em um passado não muito remoto, dedicar-se às artes representava um risco para as mulheres, pois essa

atividade era vista como uma transgressão aos princípios da ordem patriarcal. A relativa frequência com que Ferré deixa transparecer a sensualidade e o erotismo, falando sobre os anseios do corpo, sobre o prazer feminino, seja sexual, seja pela escritura, revela algo, até há pouco tempo, velado às mulheres.

No romance *La casa de la laguna* (1996), os desejos femininos são descortinados como se a aspiração, outrora calada e recalcada nos labirintos do não dito, do individual e do inconsciente, servisse como elemento fortificador para a constituição da identidade feminina e para a liberdade da escrita. Cúmplice na reivindicação feminina ao prazer, prazer do corpo e prazer do texto, e imbuída de um novo conceito de feminilidade, Ferré rejeita o papel ao qual foi submetida a mulher, mostrando que, agora, o obscuro objeto do desejo masculino se define como sujeito do seu querer, da sua libido e da sua palavra.

Na obra, ao se tratar de diálogos do feminino, atravessam-se, necessariamente, as insondáveis vias do desejo. Assumido sem pudor como prática de resistência nas escolhas que perpassam as gerações das famílias, seja por meio das escolhas de Gabriela, seja amordaçada no conformismo de Rebeca, a palavra *desejo* percorre a obra de Ferré, manifestando-se como energia transformadora, como força vital que, embora negada e reprimida, busca encontrar desvios, caminhos alternativos capazes de suprir ou de atenuar o vazio existencial feminino das personagens. O poder latente do erotismo feminino encontra-se petrificado em Rebeca, mas é força transformadora em Gabriela e libertadora em Isabel.

A narração das vidas cotidianas das mulheres das famílias Monfort e Mendizábal sugere a necessidade de se vencer o domínio masculino que afasta as mulheres do prazer e da escritura. O desejo vindo do corpo por meio da sedução, os anseios pela arte, pela libertação das amarras do poder dominante e pela liberdade de escrita acompanham as decisões de cada personagem. Os desejos e as castrações das vozes femininas antepassadas das duas famílias impulsionam o desejo de escritura, de libertação, da protagonista.

A vida das mulheres dessas famílias porto-riquenhas dramatiza o tortuoso caminho da mulher cujo perfil de dependência se repete, com poucas alterações, de personagem para personagem. Porto Rico, espaço que serve de pano de fundo para a narração, é um país latino-americano, mas também é um estado norte-americano. Essa característica peculiar é importante para a libertação da mulher porto-riquenha, pois, depois de 1898, quando Porto Rico passa das mãos da Espanha para as dos Estados Unidos, as mudanças econômicas e sociais foram responsáveis por integrar os segmentos femininos ao mercado de trabalho, anos antes do que qualquer outra situação latino-americana. Esse

processo de industrialização fomentado pelos Estados Unidos foi positivo para a conscientização e para a independência da mulher já que os movimentos sociais de libertação feminina, no primeiro-mundo, causaram um impacto considerável nesse país pelo menos uma década antes de surgirem na América Latina. Navarro (2001, p. 3) afirma que, em virtude disso, surgiu em Porto Rico, no início dos anos 70 (séc. XX), "um importante grupo de escritoras, introdutoras de uma perspectiva inovadora e transgressora, que iria subverter o *status quo* cultural e literário". Entre essas, encontra-se Rosario Ferré, escritora que revolve as normas textuais utilizando técnicas narrativas que fazem ruir a construção tradicional da história, escrevendo, a partir de fragmentos, fatos que possibilitam um questionamento da noção de autoria, isto é, sobre a posição privilegiada e unificadora do autor sobre a "fonte da verdade" que há pouco tempo era composta pela versão do homem branco da elite.

O romance *La casa de la laguna* (1996) foi publicado originalmente em 1995, em inglês, tendo a primeira versão em espanhol no ano seguinte. Na obra, a autora outorga um papel privilegiado à mulher, representado-a como a voz que consegue substituir o discurso masculino, questionando e propondo uma história alternativa que exige uma reavaliação da subjetividade histórica. Em *La casa de la laguna* (1996), a história é narrada por meio de versões diferentes apresentadas por Isabel Monfort e Quintín Mendizábal. Ao evidenciar as versões do casal, a obra mostra "sua preocupação com o ser feminino e com o ser político através do confronto entre duas pessoas fisicamente próximas, mas que apresentam maneiras absolutamente diferentes de perceber, ideológica e genericamente falando, a realidade que as cerca". (Navarro, 2001, p. 14).

À literatura cabe representar os papéis sociais e a condição das mulheres que, assim como na vida real, têm sido construídos por meio de uma perspectiva de dominação patriarcal. Conforme a mulher vai se apropriando do discurso, constituindo-se como autora, ela promove, por meio do questionamento dos valores tradicionais, a ruptura com essa dominação. Assim, segundo Zinani (2006),

> por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com a intenção de projetar uma estética de caráter feminino, na medida que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes. (p. 17).

Dessa forma, Isabel, ao escrever o seu romance, retoma as antecessoras de sua família e da família de seu esposo a fim de mostrar como diferentes mulheres vão se descobrindo e vivenciando o mundo de forma diferenciada. Isabel, Rebeca e Gabriela, ao enfrentar a vida cotidiana em uma história marcada pela dominação masculina, procuram romper com os paradigmas por meio da escrita, da arte e da sensualidade. Sendo assim, este artigo tem como objetivo analisar como a força sensual, que pode ter um papel tanto transgressor quanto castrador, pode agir como um elemento catalítico, ourtogando à mulher um papel fundamental, pois, na medida em que Isabel vai se apropriando das histórias das mulheres das duas famílias, vai se constituindo como mulher e como autora, dona dos seus desejos, do seu corpo e da sua escrita.

mulheres: poder e sedução pela escrita

Beauvoir (2008) identificou o "mito da mulher" como meio de sustentação ideológica do patriarcado e o cânone literário como um dos transmissores desse mito, visto que as mulheres são representadas, na tradição literária, com um padrão definido no estereótipo de protagonistas que tinham como atributo amorfia, passividade, instabilidade, histerismo, submissão, irracionalidade, complacência, entre outros, "si echamos una ojeada de conjunto a historia, vemos que de ella se desprenden varias conclusiones. Y, en primer lugar, la siguiente: toda la historia de las mujeres la han hecho los hombres". (Beauvoir, 2008, p. 125). A experiência do cânone literário baseava-se no conceito de universalidade, e esse ofertava à mulher uma noção única de vida na qual ela era equiparada com os conceitos de musa ou objeto. A mulher que questionasse tal *status quo*, era desamparada diante de uma crítica que ignorava as peculiaridades que não se encaixassem no paradigma masculino, o dito universal. Com o ativismo político da década de 60 do século passado, um grupo de mulheres começou a questionar a prática acadêmica patriarcal ao afirmar que a experiência da mulher, tanto como escritora quanto como leitora, era diferente da masculina, porém, antes desse questionamento, coube à mulher a representação do papel como o *outro* do herói, sendo o objeto por ele buscado. Beauvoir (2008) cita uma série de papéis desempenhados pela mulher no cânone literário, os quais a mostram como musa, fonte de inspiração, objeto de conquista, de batalha, peça cobiçada a ser recebida e possuidora de magias capazes de seduzir qualquer homem, enfim, a mulher será o objetivo do "mocinho", o ente que necessita de proteção ou resgate. Douglass (1989, p. 27) cita Christ, ao falar do desequilíbrio temático e estrutural dos cânones, demonstrando a predominância maciça de protagonistas masculinos, "se o herói tem mil rostos, a heroína mal tem doze". Mesmo quando há heroínas, "a busca da heroína configura-se como uma aprendizagem do papel de passividade que a mulher tem que representar na sociedade e nas narrativas patriarcais". (Douglass, 1989, p. 30). Ainda conforme a autora, a busca feminina será uma narrativa secundária que servirá para os fins da narrativa dominante, a do buscador masculino.

Se considerarmos que, em nossa cultura, homens e mulheres são sistematicamente expostos a experiências diferenciadas desde a mais tenra infância, torna-se inevitável concluir que a visão de mundo do homem e a da mulher serão muito diferentes. Sander (1989) apresenta essa diferença de experiências apontando que

> uns destinados culturalmente à mobilidade geográfica e social, à conquista dos espaços e ao seu controle, à livre expressão e prática de seus desejos, à condução da sociedade pelos caminhos que julgar produtivos e convenientes; outras culturalmente destinadas a ocupar um espaço social reduzido, à submissão, à contenção, à passividade e ausência nas decisões que definem o futuro de uma sociedade à qual pertencem. Eis aí dois caminhos, duas trajetórias ou experiências de vida que conduzem ou determinam divergentes apreensões do mundo de si próprios(as). (p. 41).

Segundo Navarro (1995), a ficção latino-americana produzida a partir da década de 80 (séc. XX) tem como um dos objetivos a reavaliação do papel da mulher na história, pois essas obras podem ser caracterizadas pelo resgate da força da mulher que emerge com a habilidade de fazer sua própria história, enfocando esse novo papel, por meio das personagens femininas, "na maioria das vezes, a mulher que é a personagem principal e narradora da história, adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora." (p. 15). Será por meio de sua palavra que Isabel Monfort reescreverá a sua história e se constituirá como mulher e como escritora, pois a palavra é a arma utilizada por Isabel a fim de se libertar da opressão.

A narração do romance inicia com uma memória de Isabel, que retoma um diálogo que teve com sua avó Abby[1] a qual asseverava que "cuando se enamora, hay que mirar cómo es toda la familia, porque [...] no se casa con el novio nada más, sino con los padres, los abuelos, los bisabuelos y toda la maldita

[1] Abby, referência carinhosa a avó paterna Valentina.

madeja genética que lo antecede". (FERRÉ, 1996, p. 15). A narrativa origina-se da ideia de Isabel Monfort de escrever sua própria história e a da família do seu marido Quintín, família essa que representa a história de Porto Rico desde a conquista espanhola até os dias atuais. A narradora declara que "mi propósito original fue tejer, a los recuerdos de Quintín, las memorias de mi propia familia, pero lo que escribí finalmente fue algo muy distinto" (FERRÉ, 1996, p. 18), pois na medida em que o texto se expande, ele se desdobra em outras implicações históricas e textuais. No momento em que Quintín o encontra, escondido na biblioteca, o leitor dar-se-á conta de que o que está lendo configura-se nas páginas do romance de Isabel. As lembranças de sua família são contadas para Isabel quando essa era pequena, ao passo que as recordações da família Mendizábal, Isabel as conhece porque, enquanto namoravam, entre sonhos, beijos, carícias e sexo, Quintín e ela conversavam sobre seus antepassados para que juntos pudessem examinar as causas dos sofrimentos e das violências de suas famílias, a fim de evitar cometerem os mesmos erros.

A narradora vai mesclando a sua vida juntamente com as histórias das duas famílias em oito partes, separadas em quarenta e cinco capítulos, incluindo os relatos de Quintín sobre a narração e o seu próprio diário a respeito dos acontecimentos do seu cotidiano. Isabel retoma seu passado e narra que ela se graduou em literatura e decidiu ser escritora, profissão a que Abby, apoia, defendendo a importância que há no poder de transformação advindo da narração das experiências pessoais dolorosas por meio da catarse fomentada pela literatura.

Ao expressar as vivências femininas, seguidamente Ferré abre espaço na narração para a versão de Quintín, quando esse, escondido, à noite, lê o romance de Isabel e nele vai acrescentado fatos que considera verídicos e começa a re-escrever as ações das personagens. A narradora assevera que Quintín prefere a história à literatura, justamente porque os escritores literários interpretavam a realidade a partir de seu olhar, deixando-a confusa e, segundo Quintín, a realidade possui apenas uma versão, sem a chance de transformá-la. Por exemplo, ao ler trechos sobre a vida de seus pais, Quintín os percebe como uma calúnia, descobrindo um lado que Isabel nunca lhe mostrara anteriormente. Tal como Rebeca, mãe de Quintín, libertava-se por meio da arte, é a escrita que desnuda o mundo para Isabel, é por meio dela que ela se liberta da versão única de seu marido. Preocupada em manter seu *status,* Isabel percebe que a escrita recria um mundo diferente a ponto de dizer que Quintín, ao ler a narrativa escrita por ela, "más que enojado con Isabel (Quintín) se sentía profundamente herido" (FERRÉ, 1996, p. 90), não revelando suas leituras noturnas a Isabel, mas decidindo observá-la de perto. Quintín mostra que a verdade viria da versão dele, e que sua esposa estava procurando manchar o nome da família Mendizábal e libertar-se do domínio social do qual ela, até esse ponto, não tinha como fugir.

Como aqueles que desejam manter o poder, Quintín tem ojeriza às mudanças que apresentam a possibilidade de reduzir as assimetrias de poder. Politicamente, Quintín é conservador, isto é, pertence ao grupo que gostaria que Porto Rico fosse anexado aos Estados Unidos como estado. Isabel, por sua vez, é estado-librista, um daqueles que desejam que o país permaneça como estado-livre-associado, mas, no decorrer da narrativa, transforma-se em independista, juntando-se ao filho Manuel na luta pela independência total de Porto Rico.

Campello (1995, p. 101) exprime que a perspectiva feminista impressa no texto literário, seja como produtora ou como leitora, será um instrumento eficiente de desvelamento da ideologia vigente e, consequentemente, da conquista de conhecimento à medida que se evidencia o lugar onde se escreve e o lugar de onde se lê, pois "a obra de arte instaura um universo próprio à investigação de forças sociais e culturais que medram a sociedade contemporânea, ali representadas". A atividade artística não possui compromisso com o rigor do registro científico. Ela se descompromete com a exatidão dos acontecimentos que a inspiram, misturando fatos históricos com acontecimentos fictícios, afinal é no texto literário que podemos ler as fissuras, as contradições, as ambivalências e a crueldade, que o texto historiográfico unifica.

As mulheres, sob o domínio patriarcal, foram levadas a acreditar que dependiam da proteção masculina sendo que não poderiam desempenhar os mesmo papéis sociais que os homens, correndo o risco de se masculinizarem. Na oposição entre feminino e masculino, é o homem quem detém a hegemonia, e a corporidade feminina será utilizada para justificar as desigualdades sociais, uma vez que é vinculada a feminilidade ao corpo, e a masculinidade, à mente, o que acaba por restringir as ações das mulheres, confinadas às exigências biológicas de reprodução, deixando assim aos homens o campo do conhecimento e do saber.

As mulheres, por meio de seus corpos e de suas paixões, representam a força natural que deve ser controlada e superada a fim de que a ordem social seja mantida. Segundo Pateman (1993, p. 21), a diferença sexual é uma diferença política entre liberdade e sujeição, "as mulheres não participam do contrato original. Elas são o objeto do contrato. O contrato sexual é o meio pelo qual homens transformam seu direito natural sobre as mulheres na segurança do direito patriarcal civil." A ordem social na família é mantida se o marido for considerado o senhor, pois, dessa forma, os desejos femininos podem ser con-

trolados pelo direito patriarcal. As relações das mulheres com o mundo social, dessa forma, são mediadas pela razão do homem, pois os corpos femininos são submetidos à razão e às decisões masculinas. As mulheres estão excluídas da condição de indivíduos livres e iguais porque estão privadas de desenvolver o senso de justiça necessário para sustentar as leis universais e civis. Pateman (1993), citando Rousseau e Freud, argumenta que as mulheres são incapazes de superar suas paixões sexuais e os seus vínculos individuais, pois as mulheres "são o contrário da legislação civil, elas representam tudo o que os homens têm que dominar para que possam dar origem à sociedade civil". (p. 153).

Sendo assim, para ascender socialmente, colocava-se às mulheres uma única saída: o casamento, no qual, em troca da proteção do marido, a mulher lhe prestava obediência. Desde a Antiguidade, as mulheres desempenharam a função de curadoras populares, detendo um saber próprio que lhes era transmitido de geração em geração. Para o sistema capitalista que estava sendo forjado no mesmo seio do feudalismo, um controle estrito sobre o corpo e sobre a sexualidade tornava-se necessário justamente porque se começava a construir o corpo dócil do futuro trabalhador.

No pensamento patriarcal, o poder feminino advinha da sua convivência com os demônios. Artimanhas, sortilégios, encantamentos, curas, adivinhações e práticas de sedução vinham do ato carnal, ou seja, "do disseminador do pecado original". (SPRENGER; KRAEMER, 1991, p. 247). Foram as descrições do *Malleus Maleficarum* (SPRENGER; KRAEMER, 1991), uma espécie de manual de diagnóstico para bruxas, publicado em 1487, que ajudaram a construir uma imagem maligna das mulheres que confrontavam o poder castrador masculino. O patriarcalismo tentou calar a voz da mulher, subjulgando-a às leis que serviam à Igreja e aos homens ao afirmar que é pela sexualidade que o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens, afinal, segundo o Evangelho, foi por meio da sexualidade que o primeiro homem pecou; sendo assim, é ela o seu ponto mais vulnerável. A primeira característica, aquela que oferece poder às feiticeiras, é copular com o demônio; Satã é, portanto, o senhor do prazer e, obtida a intimidade com o demônio, as feiticeiras são capazes de desencadear todos os males, entre eles a impotência masculina, a impossibilidade de livrar-se das paixões desordenadas, abortos, doenças, entre outras. Assim, na mesma época em que o mundo entrava na Renascença, processava-se a mais delirante perseguição às mulheres e ao prazer do corpo. De doadora da vida, símbolo da fertilidade, a mulher passa a ser a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem. A sexualidade, então, se normatiza, e as mulheres tornam-se frígidas, pois

o prazer era coisa do diabo, passível de punição. Seu papel reduz-se exclusivamente ao âmbito doméstico, e o saber feminino cai na clandestinidade, sem ter acesso ao estudo e transmitindo aos filhos os valores patriarcais introjetados por elas. Esse saber popular, escondido por meio da feitiçaria, será resgatado nessa obra por meio de Petra, a responsável pela fertilidade de Rebeca que a aprisiona sob o controle do esposo. Durante a narrativa, Petra terá o poder encantador explorado diversas vezes pela narradora. Poder temido e visto como ligação com o demônio até o momento em que Isabel assume como seu filho o neto de Petra, Willie. A partir disso, a ligação de Petra com a natureza, antes vista como diabólica, assumirá outro sentido para Isabel, transformando-se em libertação

isabel: liberdade por meio da escrita

Como as mulheres ficavam confinadas ao lar, as burguesas do século XIX tinham acesso ao mundo por meio da leitura, sendo grandes leitoras. Quanto ao ato de produzir literatura, as mulheres conseguiram transcender o espaço em que estavam confinadas e revelar seus desejos, anseios, sonhos e realidade. Conforme Navarro (1995), puderam romper o silêncio e fazer a sua própria história.

Sander (1989, p. 43) afirma que a literatura escrita por mulheres é altamente reveladora justamente por mostrar "uma experiência culturalmente mantida na mais profunda escuridão, ao desvendar as semelhanças e a natureza comum da visão do mundo e da trajetória da mulher". Isabel narra sua vida com Quintín desde que se conheceram, e essa abertura ao leitor de fatos íntimos incomodará Quintín que vê sua intimidade exposta quando Isabel conta que, quando namorados,

> cerca de la una de la mañana, cuando todos en la casa dormían, yo salía de la casa descalza y bajaba en silencio al jardín. Me quitaba el camisón y me internaba desnuda por los arbustos del patio. Allí, oculto entre los crotones y los laureles de La India, Quintín me estaba esperando. Han pasado más de treinta años y todavía recuerdo vivamente aquellas noches. Hacíamos amor como desesperados sobre la hierba, rodeados por los perros mansos de la casa que nos miraban curiosos, moviendo alegremente las colas como si tratara de un juego. ¡Éramos tan jóvenes, prácticamente unos niños! (FERRÉ, 1996, p. 94).

Isabel declara que se apaixonou por Quintín desde a primeira vez em que o viu e que era feliz em seu casamento nos primeiros anos, encantando-se

e se deixando seduzir pelo amor de Quintín. Alguns capítulos à frente, quando percebemos que Quintín lê tais palavras, sabe-se que ele fica horrorizado com o que está escrito, querendo saber como Isabel teve coragem de expô-los tão abertamente e de contar o segredo de fazerem amor escondidos quando ainda eram namorados, como se fosse dele a palavra final para manter em segredo o namoro e os prazeres dos dois, sendo que a decisão sobre contar algo vivido por ambos fosse apenas sua. Ele se sente traído ao pensar no que as pessoas diriam se ficassem sabendo daquela história que para ele era sigilosa, afinal, Isabel não tinha o direito de revelá-la. O pavor é tanto que a personagem pensa em colocar fogo no manuscrito, porém a curiosidade em ler as próximas páginas o vence. Ao mesmo tempo em que o repelia, fascinava-o ler sobre si mesmo, sobre as paixões de sua mulher, sobre a história de sua família, porém, de capítulo em capítulo, Quintín vai se posicionado cada vez mais contrário à escrita de Isabel e ao poder advindo da mesma.

Tal como Isabel escondia seus escritos, as mulheres ficaram, ao longo da história, marcadas por uma escrita obscura de diferentes formas. Muitas se utilizaram de pseudônimos masculinos como forma de driblar a crítica e os leitores ou mesmo para se protegerem da opinião pública; outras escreveram à sombra de homens e se deixavam sufocar por essa obscuridade, pois as relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha do gênero feminino, isso se falarmos de mulheres instruídas do século XIX e que pertenciam a uma classe social alta.

A crítica feminista discute o sujeito que lê e o sujeito que escreve, assim, conforme Queiroz (1997),

> olhar a produção e a recepção dos objetos da cultura sob a ótica das relações de gênero implica pôr em questão a centralidade do sujeito masculino como ponto de referência a partir de onde são avaliados, julgados e definidos os valores de tal cultura, o que tem significado para a mulher, o Outro do masculino, uma posição hierarquicamente inferior quanto aos atributos (e às atribuições) que lhe são socialmente conferidos. (p. 104).

Ao ler os capítulos da obra de Isabel, Quintín começa a refletir sobre sua própria existência ao pensar que, quando morresse, ninguém mais lembraria dos seus feitos. Isabel, por outro lado, ao escrever sobre sua vida, seria lembrada como escritora, sendo assim sua esposa não compartilharia com ele o anonimato pois "al escribir su novela, Isabel había logrado algo que le había

dado sentido a su vida". (Ferré, 1996, p. 201). Ao dar-se conta da finitude da vida, Quintín decide ajudar sua mulher a escrever a novela e passa a fazer anotações ao lado de cada página, sugerindo alterações no texto. Ele reflete que Isabel prefere personagens rebeldes, isto é, mulheres que não se dobram ao poder masculino e se deixam levar pelo prazer e pela sedução da vida. Isso se torna motivo de crítica de Quintín que, não conseguindo se conter em ler, modifica as ações, relatando uma outra versão de muitos fatos narrados. O texto revela sua esposa a Quintín, é nele que Isabel conta seu amor pelo professor de dança, e Quintín sente medo de sua mulher porque, por meio da escrita, ela detinha o poder de, com as palavras, modificar fatos históricos e transformar vítimas em culpados. As visões do casal são distintas: para Quintín, as mulheres das famílias não deveriam ser vistas como vítimas, tal como Isabel pregava em seu texto. Isabel, mesmo percebendo a intromissão do seu marido no texto, narrando uma versão masculina dos fatos, não comenta nada, porém não deixa de escrever o romance a partir de sua visão.

As diferenças políticas e ideológicas entre o casal propiciam um confronto que se desenvolve paralelamente ao romance de Isabel, em capítulos intercalados que mostram como a história é construída. A versão da narradora mostra a possibilidade de reconstrução, pois, ao contrário do marido, Isabel acredita que a história não está pronta, sempre podendo ser revista e reinterpretada, sendo que essa mobilidade permite que o passado possa ser reconstruído e que surja uma versão subversiva para contradizer o discurso patriarcal.

rebeca: liberdade por meio da arte

Por muito tempo, as relações entre os sexos eram relações de poder e marcavam a história social e cultural, de modo que não se admitia à mulher a iniciativa que permitisse escapar do estreito círculo ao qual estava confinada. A interiorização de normas morais e de estereótipos determinados visavam mantê-la fora do mundo do trabalho, e, por estar enclausurada no lar, era menos vista nos espaços públicos, o único que merecia interesse e relato, o que acabou tornando-a quase invisível. Elas não tinham muitas opções: ou se casavam ou iam para o convento, entretanto, o convento não era para qualquer uma, e sim, para uma minoria da classe alta que tinha condições de pagar uma taxa cara para se tornar freira. A maioria estava destinada ao casamento, a uma vida de submissão ao marido. As meninas eram educadas para este fim: serem boas esposas. A mulher-mãe era valorizada às expensas do valor da mulher-pessoa.

O casamento era arranjado pelo pai quando a filha ainda era criança. A mulher era uma propriedade, usada para obter vantagens, e os casamentos, geralmente, visavam ao aumento de terras. A mulher era objeto de seu marido, devendo a esse obediência e fidelidade e, apesar de trabalhar tanto quanto o homem, estava sempre em grau de inferioridade.

Isabel, ao falar sobre a família Mendizábal, narra a chegada de Buenaventura, pai de Quintín, a Porto Rico, em 1917. Ao chegar, Buenaventura trazia consigo uma árvore genealógica de sua família, e esse documento era, para a época, equivalente a um título de nobreza, pois, em Porto Rico, encontravam-se aos cuidados da Igreja "los libros de limpieza de sangre" (FERRÉ, 1996, p. 34), livros esses que haviam sido instituídos originalmente na Espanha a fim de manter os cristãos longe de linhagens como judeus ou mouros: "En nuestra isla se había adoptado la misma costumbre, sólo que para determinar quién tenía o no raja." (FERRÉ, 1996, p. 34). Percebe-se um questionamento de Isabel sobre os livros de limpeza, enquanto Quintín concordava com tal cultura. A narradora conta que, com a chegada dos norte-americanos a Porto Rico, esses livros acabaram por cair no esquecimento justamente porque o costume do povo, que na América vivia, foi se juntando aos habitantes do lugarejo. Uma pitada sensual é utilizada para mostrar a miscigenação que aconteceria com o passar dos anos, embora, nas famílias que servem de pano de fundo para a história, essa linhagem pura de hispânicos apenas será quebrada depois de várias gerações com o nascimento de Willie, filho adotado de Isabel e Quintín, e que, na verdade, é filho biológico de Quintín com Carmelina, neta de Petra, bisneta de escravos que conhece o poder das ervas e que participou por 70 anos da história da família a partir do momento em que Buenaventura traz para sua casa um grupo de escravos alforriados que acompanhará o cotidiano de Rebeca e Isabel.

A narradora conta que, apesar dos esforços para que a miscigenação não aconteça,

> amodorrados por el susurro sensual de las olas y de las palmeras, y por la facilidad con que gentes del pueblo se amancebaban a su sombra, los burgueses empezaron a modificar sus costumbres. El calor infernal, la desnudez parcial del cuerpo que éste provoca y, ante todo, la belleza de las mulatas, quienes gracias a las nuevas ordenanzas compartían ahora con ellos socialmente en todas partes, contribuyó a que los burgueses criollos se olvidaran de los requerimientos de limpieza de sangre. Las jóvenes mulatas iban muy bien vestidas, y trabajaban donde les daba la gana. (FERRÉ, 1996, p. 35).

Embora Isabel escreva que as relações étnicas acabaram por se misturar, percebe-se que, no dia a dia, as coisas eram diferentes, pois em todos os matrimônios descritos no livro, os pais iam buscar a situação racial de cada família. São a forma sensual das mulatas e o calor dos trópicos os responsáveis por uma mudança nos costumes, porém, algumas famílias burguesas, principalmente aquelas pertencentes às classes abastadas, tal como os Mendizábal, valorizavam os costumes espanhóis e exigiam de seus filhos um código de comportamento estrito, aconselhando seus filhos (homens) a solicitar o sobrenome antes de que se estabelecessem relações sérias, porque, dessa forma, os pais poderiam verificar a pureza da família nos livros de linhagem. Ao descobrir que Willie é filho mestiço de Quintín, Isabel obriga seu marido a adotá-lo, mas a família faz de tudo para que as pessoas não suspeitem dessa traição. Quintín, Isabel e Manuel vão viajar com o menino escondido para que possam aparecer em público com ele, na volta, enunciando que o mesmo era adotado. A traição de Quintín serve de gatilho para que a realidade do casal se modifique, pois será a partir dela e da decisão de Isabel em adotar o filho ilegítimo de seu marido que a protagonista começa a dar-se conta da vida de submissão a que estava confinada: "Lo que más me dolía no era la infidelidad sino lo que yo me había hecho a mí misma." (FERRÉ, 1996, p. 342). Essa confissão da narradora demonstra que ela percebe que, até aquele momento, sua vida tinha sido como a das outras mulheres das famílias, pois as decisões não tinham partido de si mesma, ela estava cercada pela influência social do marido e castrada quanto aos seus desejos. A pedido de seu marido, após dar à luz Manuel, Isabel decide não ter mais filhos. Ao saber da traição de Quintín e da existência do filho do seu esposo com Carmelita, Isabel, em um primeiro momento, fica indignada, pois, meses antes, com autorização escrita do marido, Isabel foi esterilizada e, quando vê o bebê, bisneto de Petra, decide assumi-lo como seu filho e obriga Quintín a aceitá-lo. Aqui a personagem começa a tomar as rédeas de seu futuro, escolhendo seu destino e não seguindo as vontades e as ordens de seu esposo. Algumas regras já haviam sido quebradas na escrita, porém ficavam trancafiadas no escritório, agora Isabel posiciona-se em frente a Quintín em todas as coisas com as quais não concorda, quebrando a normatização imposta em busca da sua liberdade. O filho de outra mulher torna-se o responsável pela mudança da protagonista ao fazê-la dar-se conta do quanto ficara calada em todos aqueles anos, prendendo seus desejos e o prazer a fim de se tornar a esposa perfeita.

Ao ler sobre sua família, como se fez a fortuna de seu pai e sobre os relacionamentos desse com sua mãe, Quintín sente-se incomodado, pois considera

o texto demasiadamente ficcional e critica a sua mulher por ter deixado de fora o que realmente havia acontecido. Embora Quintín apareça como um incentivador da escrita da esposa no início do casamento, pois dessa forma ela se realizaria como pessoa, e ele sentiria orgulho, no momento em que lê a narração, ele não aceita que Isabel possa escrever com autonomia. Diplomado em História, pela Universidade de Columbia, eles haviam pensado, no passado, na possibilidade de escreverem a história de suas famílias, mas, ao ler o texto de Isabel, desencadeiam-se em Quintín reações contraditórias que vão desde o incômodo inicial, passando pelo assombro, a inveja e a ira. Ele se sente traído pelas palavras já que dividiu com ela a história de sua família em conversas e agora acreditava que ela se apropriara dessa história alterando conscientemente os fatos para dar maior efetividade à narrativa. Quintín vê o mundo por meio da história oficial, cujo propósito é manter as aparências e, assim, assegurar a continuidade do poder inalterado que sempre exercera. Ele se indigna quando o texto traz à luz roubos, assassinatos, traições, abortos e narrações em que os homens, a partir de sua opinião, eram os vilões, e as mulheres, suas vítimas.

Voltando à narração do cotidiano dos pais de Quintín, a narradora conta que Mendizábal, no mesmo ano em que chegara a Porto Rico, conheceu Rebeca Arrigoitia. Rebeca tinha 16 anos, e o "Comité de Cazadoras de Parejos" (Ferré, 1996, p. 39), a havia escolhido como rainha do carnaval. Esse comitê era o responsável por encontrar um rei para Rebeca o qual se tornaria seu marido, pois uma mulher solteira não ocuparia nenhuma função social, sendo o casamento o meio para se integrar à coletividade. A narradora conta que as casadoras iam de casa em casa à procura de um jovem que pudesse ser o par ideal. Depois de um ano procurando, estando muito próximo do carnaval, período em que a rainha já deveria ter um rei, Buenaventura chega a Porto Rico e logo faz amizade com o marido de Ester Santiesteban, a capitã do clube. Dona Ester percebe que, com alguns ensinamentos de etiqueta, Buenaventura seria o rei ideal para a "Perla de las Antillas" (Ferré, 1996, p. 42), e, um mês depois do carnaval, eles se casam. Os negócios de Buenaventura vão bem após o casamento, e ele, com o passar dos anos, torna-se um dos homens mais influentes do lugar, inclusive durante a Segunda Guerra, quando muitas empresas quebram, Buenaventura amplia seu negócio ao trazer, escondido pelos mananciais, alemães a fim de conhecerem rotas, pontes, antenas de rádio, entre outras. Essas ações são narradas pela voz de Isabel e, tal como dito pela própria narradora, "Quintín negaría estas histórias sobre su padre [...] reconozco que no son sino rumores. Pero los que conocieron a Buenaventura, entonces sospechaban que le tenía simpatía a los

alemanes aunque la gente se olvidó de todo aquello." (Ferré, 1996, p. 48). Porém, quando Quintín precisa novamente de recursos para reerguer a empresa que seus irmãos destruíram, é na Europa que ele vai e de lá volta repleto de dinheiro para reconstruir o seu capital.

O destino da mulher no romance é o matrimônio e, intimamente ligado a esse, encontra-se a sua função reprodutora, pois, para a sociedade, ela cumprirá seu destino fisiológico, sua vocação natural, uma vez que seu organismo está orientado para a perpetuação da espécie. Sobre a vida de casados de seus sogros, a narradora conta que

> Rebeca y Buenaventura llevaban ocho años de casados, y todavía no habían tenido hijos. Buenaventura se sentía profundamente desilusionado; siempre había soñado con tener una familia numerosa; pero Rebeca no le importaba en lo más mínimo. Si tenía hijos, no podría bailar y confundirse con la naturaleza, como siempre había hecho. (Ferré, 1996, p. 53).

Rebeca valorizava sua liberdade e era uma admiradora das artes. Tendo muitos amigos artistas, à noite, sentava-se no jardim, olhando a lagoa, para declamar e escrever poesias. Como Buenaventura ficava o dia inteiro trabalhando, Rebeca oferecia sua vida ao prazer das artes quando, pela manhã, escrevia poesias, praticava balé no jardim junto à lagoa à tarde e, à noite, ceava com seus amigos. Em 1925, Buenaventura decide construir uma casa que fosse condizente com seu poder econômico e contrata Pavel para desenhá-la. Pavel e Buenaventura não se acertam nas escolhas, porém Pavel constrói a casa porque se encanta com Rebeca. Ele desenha "la casa de la laguna" ampla, clara, artística, inspirada em modelos europeus e cria, na parte detrás, defronte à laguna, um terraço feito com mosaicos dourados que sobressaíam atrevidamente sobre a lagoa e, daquele lugar, Rebeca poderia sair envolta em túnicas de seda para dançar e recitar poemas de amor.

Para Rebeca, a arte serve como catarse, por meio da sedução poética, a personagem se salva do mundo frio e repleto de normas de seu marido. Na arte, junta-se à lagoa, banha-se na poesia e na dança e, assim, representa o mundo à sua volta, ao ponto de, após dez anos de casados, quando o amor entre Buenaventura e Rebeca estava apagando-se, o clima de sedução faz-se presente ao saírem para dançar e

> Rebeca sentía entonces que le enlazaban el talle como si lo ataran al mástil de un navío, que le colocaban la mano izquierda sobre un hombro de infantería de

> marina, y todas sus dudas respecto a su matrimonio se le derretían. Se iban a navegar juntos por un sendero entre espumas que atravesaba la pista, mientras las miradas envidiosas de sus amigas iban cayendo a su lado como pájaros muertos (Ferré, 1996, p. 68).

Na Antiguidade, passando pela organização das primeiras sociedades não-nômades, a força física era importante na guerra, na caça e nos trabalhos pesados, no entanto o trabalho exercido pela mulher no fabrico dos bens de consumo (tecidos, culinária, trabalhos domésticos e com a prole em geral) pôde ser substituído pelo trabalho de escravos, surgindo, então, um simbolismo negativo com relação a ambos que o exerciam. Assim, aparecem, nos escritos da filosofia platônica e aristotélica, opiniões altamente negativas sobre as mulheres, juízos esses que mais tarde irão fundamentar o Cristianismo e o pensamento ocidental, chegando aos preconceitos patriarcalistas e falocêntricos até hoje repetidos. Beauvoir (2008, p. 18), a fim de exemplificar essa posição, cita Aristóteles quando ele aponta que "la mujer es mujer en virtud de cierta *falta* de cualidades". Essas ideias penetram na sociedade judaica e medieval, refletindo a passagem do estágio nômade para o estável, com a respectiva divisão do trabalho entre posição de poder e posição de escravo. Na medida em que a sociedade passou de nômade a não nômade, a divisão do trabalho deixou à mulher a tarefa doméstica, não remunerada, e os que gozavam de maior prestígio social por suas atividades fora do âmbito doméstico foram os que assumiram as melhores posições e ganhos sociais.

O poder do patriarca é único e soberano, entretanto, a questão do matriarcado é uma das discussões antropológicas do século XIX. Perrot (1992) afirma que Bachofen, Engels e Briffault proferem não haver dúvidas de que as mulheres estão na origem do direito, embora se trate de um estado primitivo e bárbaro, pois o direito materno constitui uma etapa no estabelecimento do direito, no qual a filiação patrilinear é a marca do progresso decisivo, dando à mãe a tarefa de criação. O poder e a figura do pai são enfatizados, pois se valoriza o público, lugar do homem, sobre o privado, espaço reservado à mulher. O século XIX é considerado como o divisor de águas da questão, pois nele se estabelece um espaço político, em larga medida, inseparável do público, no qual se realiza uma dupla exclusão: os proletários e as mulheres. "Os homens proletários, depois de 1848, de bom grado retomam por conta própria a postura excludente burguesa contra a capacidade política das mulheres." (Perrot, 1992, p. 177). Ali se fortalecem os estereótipos femininos e, tal como expresso por Hegel e retomado por Comte, ambos citados por Perrot (1992, p. 177), "o homem tem

sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo", por consequência, as mulheres ficariam encarregadas do lar, visto a "inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família". (Comte apud Perrot, 1992, p. 178). Cada sexo tem sua função, seus papéis e lugares pré-determinados, assim, durante o século XIX, percebe-se o relativo retraimento das mulheres em relação ao espaço público, somado à constituição de um espaço privado familiar predominantemente feminino e um superinvestimento do imaginário e do simbólico masculinos nas representações femininas.

Os discursos retratavam as mulheres como seres imperfeitos por natureza, seres inferiores aos homens e que, naturalmente, estariam destinadas a serem submissas a eles. As ideologias positivistas e higienistas preocupavam-se em manter a mulher no espaço doméstico e impor-lhe regras de conduta que regulavam seu comportamento, constituindo-a, assim, na esposa perfeita, submissa ao marido e, depois, aos filhos (homens). Segundo Perrot (1992, p. 186), "o século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um". A maioria das mulheres acomodava-se à instituição familiar dominada pelos homens, que lhes garantia subsistência, lhes oferecia um companheiro para toda a vida e lhes fornecia um sentimento de proteção frente ao cotidiano da vida, vivendo para seus maridos e filhos; esquecidas, esqueciam de pensar sobre si mesmas.

Passados dez anos, Rebeca conseguia realizar seus anseios, vivendo para a arte durante o dia e para o seu esposo à noite. Por sua decisão, não deseja ser mãe apesar da desilusão do seu marido, porém, quando Petra chega a "la casa de la laguna", por pedido de Buenaventura, começa a dar ervas para Rebeca, que acaba engravidando. Nesse caso, os conhecimentos populares de Petra, quando serve ao senhor, são valorizados, aqui ela vai agir contra o seu gênero, a fim de satisfazer a vontade masculina de Mendizábal. Com o nascimento de Quintín, os saraus vão sendo pouco a pouco esquecidos por instrução de Buenaventura, porém, quando Quintín tem 7 anos, Rebeca organiza um baile e nele "cuando llegó el momento, se quito el último de los siete velos y apareció vertiendo el água de la laguna por sus dos generosas ânforas, llevando al descubierto todo lo demás". (Ferré, 1996, p. 81). A partir dessa cena, Buenaventura a vê desnuda, termina com todas as festas de Rebeca e decide reconstruir "la casa de la laguna". Toda casa é destruída e refeita, permanecendo apenas da original o terraço de mosaicos de ouro. A nova casa agora não é aberta como antes. Com

a presença de Petra, fiel a Buenaventura, essa passa a oferecer chás e ervas para Rebeca que passa a engravidar seguidamente apesar de sua idade. Rebeca percebe a submissão de Petra a todas as vontades de seu marido e procura livrar-se dela, porém Buenaventura a mantém na casa. Rebeca torna-se submissa a seu marido por meio do poder que ele exerce pela mão e conhecimentos de Petra, a qual terá o papel de, mesmo sendo mulher, não proteger seu gênero, mas seguir as orientações de seu patrão, deixando Rebeca sem saída a não ser esquecer o mundo da arte para viver na prisão que lhe fora construída. Por meio da narração da vida de Rebeca, Isabel consegue resgatá-la e, ao refletir sobre sua condição, torna-se uma mulher livre, tomando decisões até mesmo políticas diferentes de seu marido. Isabel conta que

> Rebeca se mostró sorprendentemente sumisa ante el nuevo orden de vida impuesto por Buenaventura. Soportó con paciencia sus frecuentes embarazos, y estaba aparentemente resignada a su suerte. Guardó sus zapatillas de baile, sus túnicas de seda y sus libros de versos al fondo del ropero, y se fue apagando poco a poco como uno de los nenúfares olvidados al fondo de la terraza. (FERRÉ, 1996, p. 85).

Um ciclo de arte e libertação é assim encerrado. Com a destruição e a construção de uma casa fria, também a personagem se resigna com seu destino de mulher. A arte a libertava por um tempo, mas as funções de mãe e dona de casa acabam por tomar seu espírito. Isabel afirma que Rebeca havia sonhado em ser bailarina e poetisa, porém não consegue alcançar seus desejos em virtude do casamento com Buenaventura, e Isabel jura que o mesmo não aconteceria com ela.

Buenaventura, com o auxílio de Petra, marca sua esposa de maneira que essa seja sua propriedade para sempre, deixando-a privada de suas armas de sedução e fica subordinada econômica e socialmente ao seu marido, afinal "la buena esposa es para el hombre el más preciado tesoro" (BEAUVOIR, 2008, p. 179), tendo o seu nome agregado, o que a torna reconhecida como senhora Mendizábal. Respeitada como senhora Mendizábal, Rebeca passa a não ser mais um objeto erótico para seu esposo, afinal os rituais do matrimônio estão destinados a defender o homem contra o poder de sedução da mulher, pois, enquanto a sociedade tem destinado a castidade à esposa, o homem tem o direito de satisfazer seus desejos sexuais, pois, para ela, o

> acto carnal, si no está santificado por el sacramento, es una flaqueza; tiene que defender su virtud, su honor; en cambio siempre se ha admitido que el lecho era para la mujer un servicio que el hombre agradece con regalos o asegurándole la subsistencia. (BEAUVOIR, 2008, p. 315).

A situação do homem em relação ao seu papel biologicamente agressivo, na função social de chefe, possui a chance de reivindicar a realização dos seus desejos. Dotado de capacidade erótica, Buenaventura se afirma poderoso, e esse ímpeto funciona ao contrário para Rebeca. A personagem será nominada como ardente ou fria, podendo apenas manifestar qualidades passivas, de espera pelo homem e não relacionadas ao seu próprio desejo, ao seu próprio prazer, sendo ela representada pela caracterização em relação ao homem e não em relação a si mesma.

gabriela: o inferno da fertilidade

A sedução feminina, a busca pelo prazer corpóreo e o destino materno são personificadas, no romance, por meio do relacionamento dos avós maternos de Isabel: Gabriela e Vincenzo. A narradora conta que Vincenzo gostava muito de comer doce de goiaba, e sua avó o preparava quase diariamente. Nesses dias, após saciar seus desejos gastronômicos, os dois iam juntos para o quarto, tiravam a roupa e faziam amor por toda tarde. Ao relatar o relacionamento de seus avós, as ações narradas desempenharão um papel primordial na vida de uma das filhas do casal, Carmita, e posteriormente na de Isabel, porque a narradora, aos 3 anos, fica traumatizada quando vê sua mãe quase morrer em virtude de um aborto. Ao expor sobre a vida íntima dos avós, Isabel coloca o leitor a par quando conta que

> Abuela Gabriela era una mujer hermosísima, pero su belleza fue su Némesis porque le costó llenarse de hijos. En las jaldas de Río Negro había muy poco que hacer, y abuela pasaba las de Caín tratando de quitarle de la mente a abuelo su pasatiempo favorito. A Vincenzo le encantaba comer casquitos de guayaba con queso de cabra, y abuela se los preparaba casi a diario. Cuando hervía las guayabas, el aroma entraba y salía por las ventanas como una nube rosada, y abuelo podía olerlas desde que venía bajando a caballo por la cuesta. Subía entonces los escalones, se quitaba la ropa a manotazos y perseguía a abuela por toda la casa hasta arrinconarla en la cama. La piel de abuela Gabriela era exactamente del mismo color que la pulpa de las guayabas, y, mientras, hacían el amor, abuelo mordisqueaba sus pechos, y eso lo hacía cada vez más potente. Abuela se dio cuenta de que las guayabas eran un afrodisíaco, y dejó de cocinarlas a diario. Pero ya era tarde. (FERRÉ, 1996, p. 96-97).

Quando Gabriela descobre que as goiabas são afrodisíacas, deixa de cozinhá-las, mas como a narradora afirma, já era tarde demais, pois, durante seis anos, sua avó tinha tido um filho a cada nove meses.

Ao contrário da mulher, possuidora do poder biológico, o homem foi desenvolvendo o poder cultural à medida que a tecnologia foi avançando. Pode-se dizer que, nos grupos matricêntricos, as formas de associação entre homens e mulheres não incluíam a transmissão do poder ou da herança, por isso a liberdade em termos sexuais era maior. A supremacia masculina e a competitividade entre grupos começam a se instalar nas culturas que vivem da caça, em que a estratificação social e sexual passa a existir. Nesse momento, o homem domina a sua função biológica reprodutora e, podendo controlá-la, domina igualmente a sexualidade feminina. O casamento como é hoje aparece, a mulher passa a ser propriedade do homem, e a herança é transmitida por meio da descendência masculina. Nesse contexto, quanto mais filhos, maior o número de soldados e de mão de obra, perdendo, dessa forma, a mulher, qualquer capacidade de decisão no domínio público. A dicotomia entre privado e público torna-se, então, a origem da dependência econômica da mulher, e essa dependência, por sua vez, gera, no decorrer das gerações, uma submissão psicológica. Em virtude desse pensamento, Vincenzo mostrava-se feliz e orgulhoso com a "produtividade" de sua mulher considerando a fertilidade como um presente dos deuses. Gabriela aguenta esse estilo de vida por seis anos, mas depois, quando seu marido está pedindo como "um perro hambriento" (Ferré, 1996, p. 97) por doces de goiaba, ela tem o poder de dominar sua fome de amor e promete para si mesma que, enquanto fosse fértil, não dormiria mais com seu esposo. Tomar essa decisão não foi fácil para a personagem, Gabriela sofre por não poder mais ter o esposo em sua cama, mas tranquiliza-se quando, depois de muitas noites ouvindo serenatas, versos e canções, Vincenzo decide ir dormir no povoado e encontra Yauco, a qual passa a ser a sua concubina, indo visitá-la uma vez por semana. A narradora afirma que ninguém o criticou por isso. Logo depois "la concubina salió encinta. Cuando abuela Gabriela se enteró, se sintió tan aliviada de no tener que parir, dar de mamar, vestir y educar a la criatura, que le dio su bendición". (Ferré, 1996, p. 98). Gabriela amava o esposo, mas conseguia colocar seu desejo, seu poder sobre seu corpo em destaque, a ponto de aceitar a escolha de Vincenzo, insistindo que o filho ilegítimo de seu marido seja reconhecido como filho de Vincenzo, recebendo o nome de sua família. Por meio da narração, sabe-se que Vincenzo fazia muita falta à Gabriela, e que a personagem maldizia todos os padres e santos da Igreja que profetizavam que a fertilidade da mulher

era uma força inevitável da natureza, e que a mesma não deveria ser combatida com controle de natalidade.

Segundo Beauvoir (2008), um dos problemas femininos consistia na conciliação do seu papel reprodutor com o seu trabalho produtivo. A autora afirma que, no período entre a puberdade e a menopausa, ao contrário de outras espécies animais, nada impede uma mulher de ter filhos. Durante muitos séculos, a fecundidade feminina era vista como uma ação natural, biológica, não devendo a mulher ter o poder de controlar algo destinado a ela, cumprindo seu papel na sociedade. As práticas contraceptivas existem desde a Antiguidade, constituindo-se com uma ação secreta. Durante a Idade Média, os métodos contraceptivos foram ignorados em virtude do poder da Igreja, portanto, para uma multidão de mulheres, a vida, tal como contada na obra, era uma ininterrupta série de gravidezes, incluindo também, nessa regra, as mulheres com maior liberdade sexual, que pagavam suas licenças amorosas com numerosas maternidades. Em certas épocas da história humana, embora a redução do número de pessoas fosse necessária, as nações temiam a diminuição de nascimentos, e a regra geral consistia em casar jovem para ter o número de filhos que a mulher pudesse trazer ao mundo.

Com o passar dos capítulos, Gabriela acaba aceitando a desigualdade à que lhe condenava a natureza. Como sabia que até a menopausa teria que se sacrificar, pois não poderia ter prazer sexual, ao contrário dos homens, decidiu nunca mais pisar na Igreja. À noite, "sentía como él ánima sola; las llamas del infierno le acariciaban los pechos, y atizaban su deseo aún más. De allí surgió seguramente el que dejara de creer en el infierno, porque ninguna tortura podía ser o peor que la que ella estaba experimentando". (Ferré, 1996, p. 99).

Ao longo de muitas épocas de civilização patriarcal, toda expressão de poder feminino acaba em punição, pois as mulheres, rompendo leis dominantes, revelam tudo o que é rebelde, indomável e instintivo, ou seja, tudo o que, em uma sociedade patriarcal, exigia severas punições, a fim de que o feminino selvagem se dobrasse perante o masculino civilizado. A ordem e o poder são questões fincadas no patriarcalismo, portanto valores masculinos; a sensualidade e a natureza, por sua vez, ficaram sendo símbolos femininos, então a mulher passou a corporificar o mal e o pecado. Sendo a mulher objeto de sedução, o ser que ilude, desnorteia e desequilibra o elemento masculino e assim institucionaliza o prazer.

Gabriela espera vinte anos e quando foi "exonerada de la maldición de la menstruación por la bendición de la menopausia" (Ferré, 1996, p. 99), voltou

a viver em paz com Vincenzo no leito matrimonial. A fertilidade passa a ser, para essa personagem, vista como uma maldição, fazendo-a ter atitudes com sua filha que posteriormente serão entendidas pelo leitor, e a menopausa consistirá em uma bênção, ao contrário da visão da Igreja sobre o papel da mulher ser, quase unicamente, para a procriação. Mesmo passando duas décadas, a narradora conta que sua avó manteve suas armas de sedução femininas a ponto de que, quando pode compartilhar da sua cama novamente, Vincenzo a escolhe no lugar de sua concubina e assim Gabriela permite-se ter prazer novamente. Gabriela e Vincenzo voltam a fazer amor com o mesmo entusiasmo de antes.

Como teve força para decidir sobre seu próprio corpo, tendo filhos por seis anos seguidos, Gabriela jurou que protegeria suas filhas dessa maldição e, assim que as meninas iam se casando, as fez jurar, uma por uma, ter um filho a cada cinco anos e que, secretamente, fariam de tudo para evitar uma gravidez. A mãe de Isabel, Carmita, quando sua filha tem três anos, fica grávida novamente e assim que soube, Gabriela chega à casa da filha acompanhada de uma parteira para cobrar o juramento. Gabriela oferta um chá abortivo para sua filha que tem uma hemorragia inesperada. Quando Isabel sente o cheiro do sangue de sua mãe, sua avó lhe assevera que ela também fará parte dessa "conspiración de las mujeres de la familia" (Ferré, 1996, p. 100), pois algum dia ela também seria beneficiada. Um médico é chamado o qual avisa que Carmita não poderá ter mais filhos, o que desagrada Carlos, seu marido, que se frustra por não ter um filho homem com quem pensava realizar coisas que não pudera fazer com seu pai. Esse aborto torna-se o estopim para as desgraças que acontecerão nessa família. Depois desse episódio, Carmita torna-se ausente, "era como si viviera envuelta en una neblina. Su ropa estaba siempre húmeda y fría, y cada vez que yo trataba de besarla o de abrazarla me rechazaba, porque le recordaba a su bebé muerto" (Ferré, 1996, p. 101). Logo após, seu pai suicida-se.

Se para Gabriela a fertilidade era uma maldição, para suas filhas talvez não o fosse, porém, como seu sofrimento fora muito grande, ela toma as rédeas sobre o seu destino e o de suas filhas, decidindo por todas sobre o fato de ter filhos e qual momento certo para tê-los. Isabel sofrerá dessa mesma angústia, sentindo sua mãe sempre distante, porém o responsável pela decisão de ter apenas um filho, para Isabel, virá de seu esposo. Os argumentos sobre a maternidade são distintos, para Gabriela a fertilidade foi um sofrimento que a fez sacrificar seus desejos, para Carmita, o sofrimento virá de um aborto provocado, para Quintín serão as questões financeiras que servirão de argumento, pois tendo dois filhos, a herança da família Mendizábal seria partilhada, e Quintín não queria dividir,

pois tivera problemas com suas duas irmãs e seu irmão sobre o destino da fortuna de seu pai. Mesmo não desejando mais ter filhos, Quintín será vencido pela sedução ao ver Carmelina na praia, pois ela

> tenía un cuerpo espectacular. Vi por qué Quintín se pasaba comparándola con la escultura nubia – una diosa de la fertilidad- que teníamos en la sala. [...] Después de un rato se metió al agua; pronto, desapareció entre los mangles. Cerré los ojos, y me quedé dormida. Cuando desperté, vi a Carmelina saliendo del agua. Se veía igual que siempre, no parecía nerviosa ni alterada. No fue hasta mucho después que me enteré de que Quintín la había seguido, nadando dentro de los mangles. (Ferré, 1996, p. 337).

Desse episódio, nascerá Willie, filho asumido por Isabel que corrobora com a sensação de que nem mesmo ela, tal como sua avó e sua mãe, não tivera a chance de escolher seu próprio destino a partir de seu corpo sobre tornar-se mãe. Porém, ao final da narrativa, Isabel Monfort não se deixa impregnar pela ideologia vigente, repassada de geração para geração, ficando a salvo daquilo que Bourdieu (2007, p. 7) expressa como espantoso nas relações de dominação: as condições de existência das mais intoleráveis que são permanentemente vistas como aceitáveis ou até mesmo naturais.

considerações finais

Foucault (1988, p. 9) retoma que a sexualidade "muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar", assim cala-se sobre desejos e prazeres, e aquele que tiver voz para falar, pagará as sanções estabelecidas. A repressão sempre se constituiu como modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, assim que, para a mulher explorar seus desejos, seu prazer, faz-se necessário transgredir as leis e suspender as interdições, pois com os filhos crescidos e independentes, Isabel, agora tanto na escrita como na vida cotidiana, desvincula-se do poder de Quintín. Com exceção de Quintín, as personagens começam a modificar a história, desconstruindo o passado de opressão a fim de que possa surgir uma versão subversiva para contradizer o discurso totalitário. Como para reconstruir é imprescindível que as estruturas arcaicas do patriarcado sejam destruídas, o romance acaba em chamas, pois é a partir das cinzas que poderá renascer uma nova história, representada pela escritura. São três as

casas da laguna construídas no romance e todas possuem uma ligação com as mulheres. Na primeira construção, Rebeca sente-se livre para viver seduzida pela arte, quando esta é reconstruída por desejo de Buenaventura, torna-se uma casa fria e Rebeca Mendizábal não consegue libertar-se do seu destino de submissão. Submissão vivenciada por Isabel, na terceira casa edificada por Quintín, mas que será rompida com a escritura do livro e com o fogo que purificará a personagem. O incêndio em "la casa de la laguna" destrói, metaforicamente, a continuação de tudo aquilo que a casa representa em termos de dominação de gênero, de raça e de classe social.

Isabel Monfort renova-se com seu discurso, contando fatos da universalidade humana. Ela problematiza questões relacionadas à submissão da mulher, ultrapassando os impasses postos na representação do feminino, rompendo, portanto, o dualismo privado/público fixado pela divisão patriarcal. Rosario Ferré explora a questão de gênero, não só constatando a diferença, como também considerando a maneira com que foram projetadas as subjetividades pessoais e coletivas, mostrando o conflito entre homens e mulheres, redefinindo formas de representar a realidade social e de intervir nela. Isabel, ao retomar as mulheres das famílias Monfort e Mendizábal, refaz seu destino, detendo o poder sobre a narrativa e a fascinação da palavra, do desejo e da sedução, propondo a quebra da dominação masculina e do autoritarismo, desconstruindo o discurso patriarcal e restaurando o feminino. É ela quem permite, com sua narrativa, alcançar um dos objetivos da própria arte literária, a possibilidade de mudança de posição e sentidos, provando que a palavra tem o poder transformador da realidade tanto nas questões de submissão do feminino quanto nas questões de mudanças de cunho político-sociais. Afinal suas palavras enfeitiçam e seduzem, tendo o poder de encantar e de modificar destinos, tal como dito por Isabel "nada es verdad, nada es mentira, todo es según el color del cristal con que se mira". (FERRÉ, 1996, p. 120).

referências

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPELLO, Eliane. A escrita-mulher em *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.) *Rompendo o silêncio:* gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995, p. 97-114.

DOUGLASS, Ellen H. Para uma mitologia feminista do século XX. *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 26-33, 1989.

FERRÉ, Rosario. *La casa de la laguna*. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Desconstruindo o discurso patriarcal: o papel de Rosario Ferré na nova percepção da História de Porto Rico In: TROUCHE, André e REIS, Lívia (Org.). *Hispanismo 2000*. Niterói: Conserjeria de Educación/Embajada de España, 2001.

_____. (Org.) *Rompendo o silêncio:* gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história:* operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

SANDER, Lúcia V. O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo). *Organon,* Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 38-51, 1989.

SPRENGER, James; KRAEMER, Heinrich. *Malleus Maleficarum*, o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1991.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero*: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

as irmãs mirabal: literatura e memória

Cecil Jeanine Albert Zinani

Todos estão ou estamos angustiados ou militarmente estimulados a contar passados silenciados, postergados ou, no melhor dos casos, todos estão ou estamos angustiados ou estimulados pela necessidade de proceder à revisão da memória ou das memórias – individuais e coletivas – herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido.
Hugo Achugar

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança.
Beatriz Sarlo

introdução

No tempo das borboletas, obra escrita por Julia Alvarez, tem na memória o elemento-chave para o resgate, por meio da ficção, de um dos episódios mais terríveis ocorridos na República Dominicana, durante a ditadura de Rafael Leônidas Trujillo, o assassinato das irmãs Mirabal. A obra foi escrita em 1994, com o título original *In the time of the butterflies*, tendo em vista que a autora vive, desde os 10 anos de idade, nos Estados Unidos, pois sua família teve de sair às pressas do país, devido à perseguição política.

Além de o romance *No tempo das borboletas* estar baseado em fatos históricos, relacionados à ditadura de Trujillo, também incorpora aspectos da biografia da autora. No início da obra, uma jornalista dominicana residente nos Estados Unidos solicita uma entrevista a Dedé, a irmã Mirabal sobrevivente, oportunidade em que pede desculpas pela precariedade de seu espanhol. A situação de Julia Alvarez aproxima-se a da personagem: é uma escritora que mora, desde criança, nos Estados Unidos, cujo manejo da língua espanhola cedeu passo ao inglês, o que originou inúmeros conflitos familiares, pois, en-

quanto seus pais desejavam a manutenção do idioma e dos costumes do país de origem, ela se encontrava imersa em outra cultura, tendo que superar inúmeras dificuldades, inclusive, com a língua inglesa. (ALVAREZ, 2008). Essa duplicidade de influências confere à obra da autora um caráter híbrido. Ao recuperar, ficcionalmente, eventos que ocorreram quando era criança em seu país natal, procurando resgatar o próprio espírito de época do trujillismo, na apresentação de aspectos de uma sociedade aterrorizada com as arbitrariedades que ocorriam, materializa essa preocupação através de uma matriz estrangeira, utilizando, inclusive, outro código lingüístico. Esse aspecto está bem presente no início da narrativa, quando a jornalista marca o encontro com Dedé. As diferenças culturais evidenciam-se nas dificuldades com o idioma espanhol, sua primeira língua e hoje quase esquecido; nas formas de lidar com o espaço, uma vez que a localização não está mais centrada em nome da rua e número de prédio, pois, devido ao analfabetismo, o povo do interior orienta-se por indicações como árvores grandes ou outros elementos naturais; e também na perspectiva da temporalidade indeterminada, visto que o horário obedece a outros parâmetros temporais, não ocorrendo a contagem em horas, minutos, mas em lapsos mais extendidos.

Alvarez, cidadã dominicano-norte-ameriana, ainda que seja professora universitária e escritora bem sucedida no país adotivo, traz consigo as marcas da ditadura de Trujillo, e a necessidade de exorcizar esse pesadelo. Uma forma de esconjurar o "trujillato" é através do resgate de uma das páginas mais nefastas do período: o assassinato das irmãs Mirabal, que se tornaram símbolo da luta contra a ditadura que assolou a República Dominicana por quase trinta anos. Nesse contexto, a memória adquire um significado relevante, visto que é através dela que os fatos passados são recuperados, preservados e projetados no futuro para serem revisitados pelas novas gerações.

memória e história

O avanço da tecnologia, ocorrido na contemporaneidade, não somente ampliou de forma substantiva o acervo de conhecimentos em todas as áreas do saber, bem como precipitou uma gama incalculável de acontecimentos que têm na velocidade seu traço capital. A manutenção do equilíbrio, nesse contexto, relaciona-se com a díade lembrar e esquecer, daí a importância da memória como possibilidade de manter vivos fatos significativos. De acordo com Beatriz Sarlo (2007), a memória é fundamental para que as atrocidades que ocorreram na América Latina não se repitam.

A memória, relacionada à reconstituição histórica, pode suprir documentos ou outras fontes, viabilizando a escrita da história. Sarlo (2007) considera a memória uma área de conflitos, na medida em que há aqueles que conservam a memória dos crimes e os que desejam apagar essa lembrança. O testemunho tem a propriedade de situar o sujeito em determinado tempo e lugar, no entanto o resgate da cena ocorre através de um filtro que seleciona o conteúdo da memória, privilegiando determinados aspectos em detrimento de outros. A narração de fatos testemunhados tem a propriedade de presentificar o acontecido, transformando a experiência em algo comunicável, como afirma Sarlo (2007, p. 25), "a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança." A história apresentada através do romance pode manifestar-se livremente, uma vez que não detém compromisso com a informação oficial. Os meandros da história dominicana, especialmente os do episódio das irmãs Mirabal, podem ser melhor entendidos por meio do relato ficcional que captura os sentimentos e as emoções os quais pontilharam a existência de mulheres que perderam a vida, ainda muito jovens, perseguindo um ideal.

A República Dominicana é um país do Caribe que divide a ilha Hispaniola com o Haiti. Sua história foi muito conturbada, devido a problemas com suas lideranças, o que levou o país a alternar autonomia e dependência, ou seja, tornou-se independente, foi invadido, perdeu a independência para depois tornar-se independente novamente, além de passar por diversos períodos de ditadura. Provavelmente, a fase mais sombria da história desse país tenha sido entre 1930 e 1961, quando Rafael Leónidas Trujillo, "El Jefe", governou a nação, protagonizando, numa época e num espaço pródigos em regimes de exceção, uma das ditaduras mais ferozes e perversas do continente latino-americano.

É nesse cenário que Julia Alvarez ambienta seu romance, no qual conta a história das Mariposas, como eram conhecidas as irmãs Mirabal, fundadoras do Movimento 14 de Junho, o qual protagonizou ações subversivas, objetivando a derrubada do ditador. A narração desse período da história dominicana tornou-se um desafio para os escritores, pela dificuldade de obter uma imagem completa do período, visto que, devido a suas inúmeras facetas, apresenta-se com um caráter fragmentário. Entre os problemas, estão, especialmente, o fascínio que o ditador exercia sobre todos que dele se aproximassem. Como

bem descreve Vargas Llosa, na obra *A festa do bode* (2000), o ditador tinha um aspecto dominador, seu olhar conseguia submeter quem dele se aproximasse; estava sempre impecavelmente vestido, com ternos muito alinhados, já que não suava jamais, embora vivesse num país tropical, exigindo que seus subordinados se apresentassem da mesma forma. Esse fascínio era exercido tanto sobre homens, os quais não conseguiam sustentar seu olhar, quanto sobre mulheres, materializando-se na profusão de suas conquistas amorosas. Na realidade, o ditador tornou-se, muito mais que um título, o verdadeiro "Pai da Pátria", a quem todos deviam obediência e submissão.

Para Fernando Valério Holguín (2008), essa época produziu um profundo trauma histórico nos dominicanos devido ao terror, aos assassinatos e à tortura protagonizados pelo Serviço de Inteligência Militar (SIM). O autor considera a ditadura trujillista um tema masculino, revestido de um caráter épico; já Alvarez desconstrói essa perspectiva, ao perseguir outra linha narrativa, substituindo esse traço masculino por uma genealogia feminina, através da qual procura dar voz às mulheres, personagens históricas. As figuras femininas, na época, foram duplamente oprimidas, por serem mulheres sob o jugo do patriarcado latino-americano, que se revestia de características machistas peculiares, e por sofrerem as conseqüências da ditadura, como qualquer indivíduo. A complexidade do tema ditadura trujillista associa-se a uma dificuldade adicional na abordagem das irmãs Mirabal. A sua origem, posterior atividade política seguida do assassinato foram aspectos que redimensionaram a sua humanidade, transformando-as em mito. Através de sua narrativa, percebe-se uma tentativa de capturar a dimensão humana de Minerva, Pátria, Maria Teresa e Dedé. O romance é narrado a partir do ponto de vista de Dedé, a irmã sobrevivente e repositório da memória familiar e política que possibilita a reconstituição da história.

testemunho e ficção

Pátria, Minerva, Dedé e Maria Teresa foram criadas numa família dominicana tradicional, as quais passaram, depois de certo tempo, a fazer oposição ao regime de Trujillo, tendo sido perseguidas, presas e, por fim, assassinadas. Destacam-se como personagens masculinas o ditador Trujillo e o pai das Mirabal, don Enrique, representantes maiores do patriarcado. Don Enrique personifica o macho latino-americano, pois, além de sua família composta por esposa e quatro filhas, também possui outra, com o mesmo número de filhas mulheres, talvez uma malograda tentativa de, nessa família paralela, ter um filho

homem, derradeiro esforço para viabilizar a manutenção da linhagem pelo lado masculino, a fim de inscrever seu nome na posteridade. Como chefe da família, exigia obediência e respeito irrestritos, dependendo de sua vontade qualquer atividade. A afirmação dessa masculinidade excessiva encontra seu duplo na realização da ditadura. Já Trujillo, cognominado de "Benfeitor da Pátria", e mais uma série de títulos do mesmo teor, constitui o patriarca-mor, já que seu retrato está entronizado em todos os lares, precedido da inscrição "Deus e Trujillo". A dominação do ditador também é exercida, entre outros aspectos, através de uma sexualidade exacerbada, o que lhe valeu o cognome de "Chivo", como exposto na obra de Llosa (2000).

A narrativa privilegia o ponto de vista das personagens femininas, que se desdobra na palavra das diferentes irmãs. O romance é organizado em vários planos narrativos, alternando narração em primeira e terceira pessoas. Nas primeiras páginas, o foco se concentra em Dedé, através de um narrador onisciente, o qual relata o encontro com a jornalista ao mesmo tempo em que situa o que poderia ser considerado o início da história das Mirabal: a família está no jardim, sob uma grande árvore, à noite, e, na conversação que se desenvolve, já se evidenciam traços importantes que vão compor a personalidade das irmãs. É através da memória que Dedé recupera o tempo passado: "Dedé hesita, mas sua mente já está correndo para trás, ano a ano, até o momento que ela fixou na memória como sendo zero. Ela recorda uma noite clara de luar, antes de o futuro começar."[1] (p. 17). A memória da irmã sobrevivente possibilita a reconstituição de uma modalidade de história subterrânea das quatro irmãs, desvinculada da tradição popular que as converteu em lenda e da história oficial que as transformou em heroínas nacionais.

À medida que as irmãs são apresentadas, através da nomeação do capítulo, cada uma delas se apropria do discurso, dando a conhecer tanto a sua história pessoal, que vai sendo tecida juntamente com a das irmãs, quanto de sua versão dos acontecimentos ocorridos entre a infância e o assassinato.

Após a apresentação de Dedé, a história das irmãs inicia com a palavra de Minerva, contando sua ida, junto com as irmãs, para o colégio interno. Lá conhece Sinita e torna-se sua amiga, uma menina que estava de luto pela morte do irmão, assassinado pelos esbirros do governo, como já ocorrera com o pai e

[1] ALVAREZ, Julia. No tempo das borboletas. Trad. de Léa V. de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. Como as referências a essa obra pertencem à mesma edição, serão indicadas somente pelo número da página entre parênteses.

os tios. Sinita era a detentora do "segredo de Trujillo", que promete compartilhar com Minerva. Na família de Minerva, como em todas as outras, o retrato do ditador está pendurado na parede, constituindo algo distante, espécie de divindade protetora, evocando os "deuses lares", uma vez que divide o espaço de culto familiar com a Sagrada Família e a Virgencita. Ao revelar o segredo, as palavras de Sinita produzem profunda consternação. A menina conta para Minerva a maneira covarde como Trujillo tornou-se presidente e como havia assassinado os membros da família da menina e todos os que se opunham a ele. A revelação cala profundamente no espírito de Minerva, impedindo-a de dormir. Ao levantar da cama, percebe que havia menstruado pela primeira vez.

A menarca é um evento muito significativo na vida das mulheres, indica que a infância chegou a seu final, e a idade adulta está iniciando, com a possibilidade de inserir-se na corrente da vida, através da perpetuação da espécie. É altamente simbólica a ocorrência desse fato ao mesmo tempo em que Minerva toma conhecimento das atrocidades da ditadura sob a qual estavam vivendo. Esses dois acontecimentos simultâneos evocam o rito de passagem da imaturidade para a maturidade com a consequente perda da inocência, resultado da transição da ignorância para o conhecimento. A relação entre um ato de conhecimento e o resultado desse ato sobre o corpo, no caso, o corpo de Minerva, possibilita compreender que a ditadura pode produzir outros efeitos sobre os corpos, além de tortura e assassinato. Assim, se a nação for considerada um corpo, a ditadura pode ser entendida como o estuprador desse corpo. Provavelmente está aí o germe da atividade política desenvolvida por Minerva posteriormente.

Muito embora o "segredo de Trujillo", revelado por Sinita, tenha produzido um efeito devastador em Minerva, a jovem não teve condições de avaliar adequadamente do que se tratava, devido a seu não-conhecimento prévio. Na mesma época, uma colega de escola chamada Lina Lovatón torna-se objeto de desejo do Generalíssimo, que passou a visitá-la nas dependências do colégio, embora isso fosse terminantemente proibido. A relação entre eles tinha conotação incestuosa, devido à diferença de idade e à modalidade como ocorriam os encontros. De acordo com Lina,

> ... a visita geralmente começava com Trujillo recitando algum poema para ela, depois dizendo que ele continha uma surpresa escondida para ela achar [...] Mas do que ele mais gostava era que ela brincasse com as medalhas que ele tinha no peito, tirando-as e tornando a prendê-las. (p. 31).

As medalhas eram muito prezadas pelo ditador. A brincadeira de Lina retoma um episódio da infância de Trujillo, que lhe valeu o apelido de Chapita. Quando criança, ele gostava de pendurar tampinhas de garrafas na roupa, fazendo de conta que eram medalhas. Embora Lina fosse uma moça lindíssima, justificando-se o interesse de Trujillo, apresenta o mesmo interesse infantil, transformando em brinquedo o símbolo de poder representado pelas medalhas.

Lina Lovatón tornou-se amante de Trujillo e foi instalada em Miami depois que a esposa do ditador descobriu que a jovem estava grávida. O ditador cooptou as freiras com a doação de tecidos e materiais para o colégio, além de recursos para a construção de uma nova ala que foi denominada Ginásio Lina Lovatón.

O modelo patriarcal da família Mirabal assoma em diferentes oportunidades. A época é 1938, antevéspera da Segunda Guerra, período em que os movimentos feministas ainda se preocupavam em legitimar o sufrágio feminino, em que as mulheres detinham pouco ou nenhum espaço na área pública, quer seguindo uma profissão diferente do magistério ou ocupando algum cargo proeminente. Por esse motivo, não deixa de causar estranhamento, quando as meninas são mandadas para o colégio interno, como refere Minerva:

> Não sei quem foi que convenceu papai a nos mandar para o colégio interno. Deve ter sido o mesmo anjo que anunciou a Maria que ela estava grávida de Deus e conseguiu que ela ficasse contente com isso.
> Nós quatro tínhamos que pedir permissão para tudo: passear nos campos para ver o tabaco crescendo; ir até a lagoa mergulhar os pés na água em um dia quente... (p. 21).

Depois de adulta, Minerva permanece sob a tutela de Don Enrique Mirabal que a impede de seguir sua vida, tanto negando a licença para que ela inicie seus estudos na Universidade, quanto interceptando as cartas a ela dirigidas. As cartas eram de um amigo refugiado político que ia se exilar e propunha a Minerva que o acompanhasse. Enquanto impede a filha de seguir seu caminho, don Enrique mantém uma família paralela a sua, evidenciando a diferença de tratamento em relação ao gênero: enquanto aos homens tudo é permitido, exigindo obediência, respeito e não devendo satisfação a ninguém, as mulheres necessitam pedir licença para realização de qualquer atividade que não esteja estritamente ligada ao domínio doméstico.

A mãe de Minerva, até certo ponto, mantém as diretrizes do marido, confirmando o estereótipo da mãe reprodutora da ideologia patriarcal: quando

Minerva diz que gostaria de ir à Universidade e cursar Direito, a mãe observa: "*Ay, Dios mio,* poupe-me [...]. Era só do que precisávamos, um advogado de saias." (p. 19). No entanto, quando descobre a segunda família do marido, recusa-se a continuar dividindo o quarto com ele, considerando todos os homens – ianques, dominicanos, seu marido – uns canalhas.

A orientação materna vai ao encontro das expectativas de Minerva, bem presentes desde o início de sua trajetória. Quando tem em torno de 12 anos, compara sua vida a dos coelhos engaiolados. Sua ânsia de liberdade impele-a a abrir a gaiola de uma coelha e empurrá-la para fora, no entanto, o animal não deseja sair do lugar com o qual está acostumado, o que a desaponta. A situação das mulheres de mais idade, no caso a mãe de Minerva, é semelhante a da coelha, a ignorância sobre o mundo fora da gaiola do lar impede-as de agir no sentido de modificar a sua vida, porém, a sua percepção do mundo já é suficiente para que tentem mudar a vida das filhas, daí o interesse da senhora Mirabal para que as meninas estudem e seu empenho para convencer o marido da necessidade que elas recebam uma boa educação, nem que fosse "para combinar com nosso dinheiro". (p. 22).

Ir para o colégio, conhecer um novo modo de vida, outras pessoas, saber o que está ocorrendo no país, através das revelações de Sinita e do incidente com Lina Lovatón, equivale a um mergulho na profundidade de seu eu interior, à trajetória em direção à própria consciência, cujo resultado é a percepção de que o fim do caminho não significa libertação, mas a compreensão de que "tinha saído de uma gaiola pequena e entrado em uma maior, do tamanho do país". (p. 23). Na medida em que os anos avançam, e a percepção se refina, maior se torna o conhecimento e a compreensão do que está ocorrendo na República Dominicana: prisões, torturas, assassinatos indiscriminados, o que vai determinar o ingresso das Mariposas – como eram conhecidas as irmãs Mirabal – num movimento clandestino que visa à derrubada daquele regime.

Os problemas dos Mirabal com a ditadura tornam-se relevantes quando a família é convidada para o baile do descobrimento – 12 de outubro – com a recomendação expressa de que a srta. Minerva Mirabal não deixe de comparecer. O desconforto da família é imenso, uma vez que o interesse de "El Jefe" por mulheres é sempre indicador de problemas. No baile, Trujillo mostra-se extremamente inconveniente ao dançar com Minerva que o esbofeteia em público. Essa cena histórica é ficcionalizada por Alvarez. Para piorar a situação, ela esquece sobre a mesa sua bolsa de festa, com cartas de seu amigo Lío, que está no exílio, as quais servirão de argumento para a detenção de Minerva. O ditador

pretende resolver os contratempos com a família Mirabal por meio de uma entrevista privada em sua suíte particular num hotel da cidade. Como a moça não aceita submeter-se à luxúria do ditador, ela e a mãe permanecem detidas num hotel por três semanas.

O apelo à sexualidade é determinante nas ações do ditador que não admite ser contrariado, no entanto, Minerva, além de política militante, é muito corajosa, pois enfrenta o tirano, negando-lhe seu corpo. Invocando sua honra, Minerva recusa-se a ser tratada como objeto, alicerçando-se essa negativa numa consciência de gênero que assoma em vários trechos da narrativa, considerando que o tempo em que ocorrem esses incidentes situa-se entre as décadas 40 e 60 do século XX. No início do romance, ao enfatizar seu desejo de ir para a Universidade, chama a atenção para a necessidade de as mulheres terem educação formal, a fim de desenvolverem suas potencialidades e, a partir daí, terem autonomia, serem capazes de resolver a contento os problemas próprios e familiares, terem condições de ampliar sua participação tanto na vida social quanto no governo do país. É nessa crença que providencia a matrícula na escola das filhas da outra família de seu pai. Numa ironia do destino, a filha mais velha da segunda família Mirabal, que, pela intervenção de Minerva, forma-se em Farmácia, tem um papel relevante, é ela quem promove o estabelecimento de comunicação da irmãs com a família, durante o período em que estão encarceradas.

Devido a motivos políticos, Minerva e Mate (María Teresa) são conduzidas à prisão feminina com outras mulheres. É através do diário de Mate, escrito num caderno contrabandeado para dentro do presídio, que o cotidiano das prisioneiras é revelado, evidenciando-se, nesse ambiente hostil, a solidariedade que se desenvolve entre as mulheres. Elas organizam uma rotina de atividades com a finalidade de preservar a sanidade mental, ao mesmo tempo em que instalam um sistema de comunicação com outras celas, possibilitando a atualização das notícias. Por meio da escrita de Mate, é denunciado à OEA o tratamento a que as prisioneiras são submetidas, contribuindo para que elas saiam da prisão.

Durante o período em que as irmãs estão presas, Minerva procura disseminar entre as companheiras uma profunda consciência de gênero e de classe. Quando o governo oferece perdão para ela e para Mate, recusa, pois, de acordo com seus princípios, o indulto deveria ser estendido às outras prisioneiras políticas também.

Tanto dentro como fora da prisão, as mulheres elaboram estratégias para burlar o sistema. Na prisão, recebem ajuda de um carcereiro que chamam de

Santiclós (Santa Claus – Papai Noel), o qual lhes entrega remédios, comida e roupas enviados pela família. Em casa, sob o retrato de El Jefe, Pátria coloca um vaso de flores sempre novas sobre uma toalha branca e reza para ele todos os dias, uma vez que a casa está rodeada de espiões e há escutas nos aposentos. Por esse motivo, há muito cuidado em relação às conversas. As orações verdadeiras de Pátria são rezadas em seu quarto.

Embora a figura do ditador não tenha diretamente grande destaque na narrativa, o aparato do poder exercido através dos órgãos de repressão, especialmente do SIM, ganha inusitada relevância ao se abater sobre a família. Prisão, perda das propriedades, vigilância constante compõem o cenário que vai culminar com o assassinato das irmãs. Como a família fosse perseguida pelo regime, vizinhos e amigos afastam-se, com medo de tornarem-se alvos da repressão, o que aumenta o desamparo dos Mirabal. As consequências do período que passam na prisão são devastadoras. Minerva, por ter se tornado a líder do grupo e afrontar os carcereiros, seguidamente, cumpre pena na solitária, cujas condições insalubres acabam por torná-la tuberculosa. A irmã Mate, no início da gravidez, é torturada com choques elétricos, na presença do marido, também prisioneiro, a fim de que ele forneça informações exigidas pelos algozes, tratamento esse que resulta em aborto.

conclusão

No epílogo, Dedé se apropria da palavra e, através da narração em primeira pessoa, reitera seu papel de guardiã da memória histórica. Ela organiza as pequenas histórias de todos aqueles que a procuram com seu retalho de conhecimento, com sua parcela de testemunho, reconstituindo as últimas horas das Borboletas. Dedé é testemunha não só da história épica das Mirabal, revolucionárias que tentaram modificar o seu país, celebradas em monumentos, como também das pequenas histórias do cotidiano das irmãs, ignoradas nos tratados de história oficial.

Como depositária da memória das irmãs, Dedé torna-se a narradora-testemunha da saga das Mirabal, ao mesmo tempo, o fato de ter sobrevivido implica uma relação estranha com seu próprio mundo. No plano físico, o seio retirado, devido à excessiva multiplicação das células, é associado por Dedé à ditadura, produzindo idêntica propagação de irracionalidade dos indivíduos. Já no plano imaterial, as irmãs adquirem uma dimensão fantasmagórica, habitando a velha casa que Dedé se recusa a deixar.

O fato de Dedé ter sobrevivido estabelece uma profunda diferença em relação às outras, o que pode ser entendido tanto como excesso – a que permaneceu viva -, quanto como falta – a que não morreu. Holguín (2008) interpreta a ablação do seio de Dedé como um símbolo da ausência das irmãs, visto que, ao sobreviver, ela sofre a amputação das irmãs. Entretanto, a sobrevivência cobra seu tributo, tendo em vista que a repetição da história das irmãs mantém-se como uma ferida dolorosa, parte de um ritual que ela enfrenta periodicamente, no entanto, isso é vital para manter viva na memória coletiva o que foi, para elas, uma tragédia particular, metaforizada na ausência do seio, reiterando seu "compromisso de lealdade [...] com tudo o que não existe mais". (p. 312).

É assim que Dedé percebe tanto sua situação frente às irmãs quanto o valor da memória:

> E vejo todos eles lá na minha lembrança, imóveis como estátuas, mamãe e papai, Minerva, Mate e Pátria, e fico pensando que está faltando alguma coisa. E conto todos eles duas vezes antes de me dar conta de que sou eu, Dedé, a que sobreviveu para contar a história. (p. 312).

Autodefinindo-se como aquela que falta, a ausência no retrato e a presença na vida constituem condições imprescindíveis para a materialização da história.

referências

ALVAREZ, Julia. *No tempo das borboletas.* Trad. de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

HOLGUÍN, Fernando Valerio. El trujillato como trauma histórico/trama literaria. 2880. Disponível em: <http://www.latinarmuseum.com/julia_alvarez2htm/>. Acesso em: 8 abr. 2008.

LLOSA, Mario Vargas. *A festa do bode.* Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

II

GÊNERO

um olhar sobre o silêncio: uma análise da personagem no conto "o 35º ano de inês", de tânia jamardo faillace

Natalia Borges Polesso
Cecil Jeanine Albert Zinani

O meu feminismo é mais ou menos espontâneo, original. Eu sempre achei que a mulher era o primeiro sexo e o homem, o segundo. Quando eu descobri que o mundo externo era tudo muito ao contrário, fiquei bastante surpresa.
Tânia Jamardo Faillace

Quando a situação social e política no Brasil era muitíssimo delicada, em função do golpe militar de 1964 e da ditadura subsequente, Tânia Jamardo Faillace[1] traz "O 35º ano de Inês" (1967). O conto ambienta-se no silêncio, na solidão e na incompreensão em que vive a personagem Inês, uma filha solteira numa família fortemente matriarcal, ao completar seus 34 anos. A narrativa segue o fio da inércia da personagem central e sua aparente resistência em mudar sua condição de vida. O conflito passa por seus desejos reprimidos e pelo processo de concretização desses desejos de forma não racional, até a culpa pelo desregramento, pela violação própria, pela tradição imposta e, por fim, pela sua falsa emancipação, bruta, imatura e momentânea. Inês é uma possível representação de um possível feminino daquela época, o retrato de uma mulher que começa a se pensar como ser humano com direitos e possibilidades de viver a vida, mas sem conseguir fazê-lo. Além da análise, este ensaio também objetiva retomar parte da obra de Tânia, rememorando experiências de escrita à época (1970). Esse olhar sobre o conto da autora percorre a narrativa em busca dos

[1] Tânia Jamardo Faillace nasceu em 1939 e é porto-alegrense. Sua obra passa por romances (Fuga, 1964; Adão e Eva, Prêmio SEC, 1965; Mário/Vera-Brasil, 1983), livros de contos (O 35º ano de Inês, 1971; Vinde a mim os pequeninos, 1977; Tradição, família e outras estórias, 1978) e teatro (Ivone e sua família, 1978). Há também o livro Beco da Velha, que é composto de 19 volumes (7.748 páginas), romance jornalístico que levou aproximadamente 14 anos para ser elaborado. Tânia iniciou sua carreira na área jornalística em 1966.

elementos transgressores que subvertem a voz silenciada na personagem Inês. O conflito da personagem, apesar de mais psicológico, ganha um caráter social também pela estreiteza do seu espaço de realização e pela dificuldade dela para encontrar o seu lugar.

Ao iniciar o conto, a narradora traz à tona a falta de movimento da personagem central e sua resignação perante a insatisfação de ser ela mesma. A ideia de opressão à necessidade, à vontade, ao desejo e ao querer é perene na narrativa, por isso esse conflito se estende do início ao fim do conto. Já nas primeiras linhas do texto, entende-se a necessidade e a exigência pessoal e externa de fazer um movimento:

> Chegara aos trinta e quatro anos. Acordara de manhã e se dissera: "Bem, estou mesmo instalada nos trinta". Antes não tivera essa consciência. [...] Dissera-se sempre: "Bom, chego aos trinta e aí faço alguma coisa". Chegara e deixara o tempo passar. Adiara o momento... [...]. Agora era preciso definir-se.[2]

A necessidade, como algo primordial e inerente ao ser humano, constitui a vontade de Inês, mesmo que a princípio isso aconteça sem muita reflexão, obscuramente. E as exigências pessoais e externas seriam o que o meio aponta como certo e que, em alguma escala, agridem e violam a personagem. Chegara aos trinta e poucos anos e agora já não havia mais tempo para pensar no que faria, teria que agir, mesmo sem vontades.

A mãe de Inês, tratada impessoalmente, sem receber um nome no conto, é uma das principais problematizadoras da trama. É aquela que descreve e traz o contraste entre Inês e o meio ordinário onde vive. É a matriarca, a figura arquetípica mais próxima da protagonista, e o espelhamento dessa relação a faz parecer totalmente fora dos padrões. Por exemplo, num dos reflexos mãe-filha, entendemos que Inês nunca será mãe, que isso não lhe interessa. Inês ouve e respeita as opiniões da mãe, porém não concorda com seu pensamento. Existe um protesto, mesmo que silencioso, como podemos ver:

> Fora beber água no banheiro. Sua mãe sempre implicara com isso: "Homem é que costuma levantar-se para beber água na torneira. E depois, andando pela casa sem um chambre... e descalça, ainda por cima...". [...] "Sua tia ficou estéril por causa disso. Uma friagem que pegou nos ovários, quando era menina" [...]. "E porque é que eu precisaria de ovários sadios e em pleno funcionamento?" – costumava retrucar em seu interior. Só em seu interior. (p. 11).

[2] Todas as citações foram retiradas de FAILLACE, Tânia J. O 35º ano de Inês. In: _____. O 35º ano de Inês. Porto Alegre: Corag, 2002, p. 11. E serão referidas apenas pelo número da página.

A personagem Inês é silêncio e anulação, uma metáfora representando, talvez, uma parcela das mulheres que viviam a violência simbólica dos convencionalismos representativos de dominação da época (muitos deles presentes até os dias de hoje). Nesse contexto, a descrição da personagem é algo que beira o grotesco: Inês é loura, grande, masculina, sem graça, sem sabor, musculosa e de uma "consciência extremamente débil". (p. 16). Em alguns momentos, é comparada a um grande paquiderme, aparentemente pacífico, porém grosseiro e amedrontador. No olhar do outro, ela é díspar, causando estranhamento à sua família, às pessoas que a cercam e também a ela mesma. Por viver impregnada de uma cultura imposta, Inês é estrangeira em sua própria casa, em sua própria casca, revelando, assim, um paradoxo: o deslocamento de ser mulher e o imperativo velado de obediência aos padrões tolhedores de uma família matriarcal, numa sociedade machista, mergulhada no silêncio violento de uma ditadura. A dificuldade de encaixá-la em alguma categoria situa Inês quase na figura do bizarro. Contudo, o fato de tratá-la com certa comiseração ameniza o mal-estar da personagem e dos outros para com ela, a transformando-a, a princípio, em um grande vulto de incompreensão. "Inês no fundo é uma boa filha. É só entendê-la." (p. 13). Porém, é o espelhamento com a mãe e seus questionamentos opressores que fazem com que a personagem, à sua maneira, entenda os seus próprios contrastes:

> As duas [mãe e filha] costumavam se separar às dez horas. Televisão desligada, luz apagada, a casa mergulhava em silêncio. Vez por outra Inês voltava à sala. Tornava a ligar o aparelho. [...] Mas preferia colocá-lo fora de sintonia. Via o retângulo claro, de trêmulas listras horizontais, tentava contá-las, mas logo se perdia e oscilava com a onda luminosa... Onda de água, de espaço, de interior de matéria... de interior de pensamento... [...] de claro-escuro, de escuro-claro... na faixa escura, era a obstinação que encontrava. A obstinação, a resistência, o peso, e até a angústia. Na faixa branca, era o ar, a profundidade, o silêncio... (p. 13).

Especialmente na frase "onda de água, de espaço, de interior de matéria... de interior de pensamento..." (p. 13), a fluidez e a profundidade são bem-marcadas e, por isso, podemos notar a intenção de movimento interior da personagem. Porém, externamente, nada se move. A inquietude interior na personagem traz novamente um possível contraste entre sua essência e sua aparência, prenunciando um agitar-se.

No entanto, naquela época, era talvez melhor resignar-se. Com a censura, era muitíssimo perigoso transgredir, e facílimo ser visto como subversivo, e isso certamente ocasionaria consequências. Portanto, mesmo que sua personalidade tentasse gritar, a personagem é uma mulher sufocada por anos de dominação patriarcal da sociedade, onde tudo deveria ser perfeito e asséptico e o que subvertia essa ordem era perseguido, torturado e morto. Inês, além da sua própria repreensão, tem ainda que lidar com a repressão do meio:

> As notícias sucediam-se. Quanta coisa acontecendo no mundo! Como era fácil persuadir-se de que aquele era mais um programa feito para divertir gente como ela (Inês), gente que nunca saía de casa. Outra gente morria, com dor, com pavor... gritava, exaltava-se... desfilava em sua pura vaidade de ser alguém... (p. 18).

A personagem é uma grande contradição. Uma criança ainda sem poder falar, num corpo volumoso de adulta. Nas lembranças de Inês, residem entraves de algumas convenções transgredidas, e essas rupturas de valores, na maioria das vezes inconscientes, originaram, em sua vida, um caminho de subjugação, silenciamento e culpa. Por exemplo, às vezes, pensava em ser uma "moça-rapaz", ressaltando o desejo reprimido pela androgenia ou quando sonhava a inversão de papéis estabelecidos pelos valores tradicionais, no sentido que "ampararia" o hipotético namorado, "único flerte de sua vida":

> Era um rapaz bonito [...]. Ela o imaginava inteligente... artista, quem sabe... Morreria de fome sem ela. Ela o ampararia, estava resolvido. Trabalharia pelos dois, e ele seria livre para dar forma a toda beleza que existia dentro de si. (p. 19).

Contudo, apesar do sonho romântico de Inês, sua primeira experiência sexual se configura bem longe dessa ambientação romântico-poética e se preenche de impulso, depravação e inconsciência. A cena retrata uma forma obscura e quase animalesca de se lidar com a sexualidade. Numa noite muito fria de inverno, ao voltar do colégio, a personagem encontra um mulato caído "em pleno estupor de embriaguez":

> O homem estava lá, braços e pernas abertas bem espalhadas, boca aberta, submerso num hálito espesso de cachaça. E como mocinha bem educada, ela abanara a cabeça e repetira a sabedoria paterna "Um homem tão moço... que tristeza..." Mas não sentia tristeza, apenas uma curiosidade, [...] pois de repente estava deitada sobre o homem e o beijava. [...] E não falara nunca mais com seu flerte de olhos meigos [...]. Na semana seguinte soubera que o homem estava no hospital, morrendo. "Tuberculose..." – explicara a mulher, que fora pedir auxílio no armazém. (p. 20-21).

A imagem transgressora e a sua conexão com uma doença apontam mais uma vez para a inquietação da personagem e a punição desse desejo, se externado. Após o ocorrido, a personagem sente-se culpada, tanto que não volta sequer a olhar para o rapaz com o qual flertava na escola, talvez porque perdera sua ingenuidade e agora se punia. Afinal, nesse mundo preestabelecido, o que fizera era negativo, proibido, malvisto. O apagamento gradativo de sua personalidade e o obscurecimento de sua feminilidade marcaram o início da vida adulta da personagem:

> Saíra do ginásio noturno, abandonara o estudo, o basquete, o armazém... A mãe se regozijara: chegada a hora de prepará-la para o casamento, qualquer casamento. Cozinhar, lavar, cuidar de crianças... arrumar-se, conhecer bons partidos... Ela era fria, apática e sem-graça. Na altura de seus vinte e cinco anos, a mãe desistira. (p. 21).

Nesse trecho é possível ver os anseios e as frustrações de Inês e de sua mãe, mulher de outra geração, inserida em uma sociedade que esperava o cumprimento de certos protocolos na vida de uma moça. A mãe repudia a vida de Inês quando ela abandona suas atividades e sonhos, e desiste da filha quando ela não se presta a realizar as suas aspirações matrimoniais.

Como observado nos parágrafos anteriores, evidencia-se a imagem obtusa e contraditória de Inês, com suas próprias vontades silenciosas e incabíveis naquele contexto estreito e repressor. Assim, as vivências vão gerando na personagem um grande desconforto, porém a inaptidão em se questionar leva Inês à mera deglutição e aceitação do externo, do mundo, das pessoas e de toda a violência simbólica que a cerca. Ela suporta tudo calada e boa. Em certa medida, Inês se observa, mas deixa os questionamentos se perderem no cotidiano ou simplesmente amortece seus sentimentos devido à incapacidade de reflexão, de se enxergar:

> Ah, já tinha atravessado outras crises. Crises que evoluíam soturnamente, que, numa certa madrugada explodiam em lágrimas e protestos inarticulados [...]. No quintal, sentou-se no chão. [...] Se fosse poeta, Inês teria podido justificar suas mãos cheias de terra, suas unhas que raspavam a rudeza do chão, do tronco... se fosse idiota, ou se estivesse apaixonada também. Mas sozinha, sentada no chão, junto ao escuro de uma árvore, ela não tinha explicação. (p. 22-23).

Após esse evento, o mal-estar da personagem começa a se ampliar, e a narradora deixa isso claro quando relata uma ida à cidade em que tudo o que ocorre é refletido em insatisfação e na incapacidade de a personagem manifestar essa insatisfação. A ideia de que ela mesma não cabe em lugar algum, em razão de sua aparência truculenta e sua personalidade débil, figura estranha aos olhos alheios, gera uma impressão de instabilidade beirando ao delírio. No entanto, é nesse clima de quase delírio que a personagem, faz seu primeiro movimento externo de desagrado:

> Pegara uma fila enorme no terminal do ônibus, espera o carro seguinte, senta-se. [...] E ocupava muito mais espaço que a outra, apesar de sua gravidez, obstruindo o caminho do jornal, aprisionando uma pasta, impedindo o socorro da outra mão. O homem se remexia, impaciente e irritado. E ela se fazia de lerda, de inocente. Por pura pirraça. [...] Que direito tinha aquele homem de dispor de sua comodidade? (p. 24-25).

Esse trecho mostra Inês incomodada e provocando incômodo, o que muda completamente a forma de olhar a personagem. Nesse ponto da narrativa, quando ela sai da inércia, desencadeia-se a evolução e o início da tentativa de emancipação da figura-mulher, pois o que segue é o encontro desse desconhecido do ônibus com Inês. Novamente o sexo está ligado a situações antagônicas para a personagem, pois o mesmo homem que lhe causara incômodo, é também o homem que pode resgatar sua sensualidade. Assim, revela-se para o leitor a dualidade da sua existência. Um querer gritar, mas não poder por estar sufocada embaixo de anos de repressão. Esse poderia ser o sentimento de algumas mulheres à época, daquelas que conseguiam ventilar seu próprio pensamento, mesmo cumuladas por anos de marginalização. Nesse trecho, podemos observar a contestação desses valores tradicionais. Por exemplo, a cínica libertação sexual, embora a pílula contraceptiva tenha surgido na década de 60 (séc. XX), o pensamento vinculado ao seu uso veio soterrado numa ideologia machista, fazendo com que a mulher fosse ainda estrangeira, peregrina errante, num mundo masculino preestabelecido. E, mais uma vez, no texto, o sexo se conecta à obscuridade, à consternação, à culpa, ao impulso e ao silêncio. E, quando o homem descobre a virgindade de Inês, num acesso de raiva, a expulsa de sua casa e a insulta ferozmente. "Mas quando é que pensa em ir embora [...] merda de mulher!" (p. 28). A frase expõe o reforço à crítica com relação a si mesma e ao seu desconforto de não pertencer àquele lugar e de, talvez, não ser uma mulher "de verdade". Como podemos observar no seguinte trecho: "E fora deflorada

naquela tarde, com 34 anos e 26 dias. Mas a palavra era idiota – assentava para mocinhas, menores, noivas, não para solteironas atarantadas. E o homem a chamara de porcaria." (p. 29).

Após esse fragmento, a personagem constrói "valentes racionalizações" (p. 30) sobre o ocorrido e, principalmente, sobre a sua vida até aquele momento. O silêncio dentro e ao redor de Inês, o medo que enfrenta de ser ela mesma em contraste com o externo vem à tona nesse momento, mas ainda de forma muito nebulosa e impotente. Contudo, Inês já alcança certa consciência, certa racionalização sobre sua existência, enquanto a narrativa traz questionamentos ao leitor, Inês, ao mesmo tempo, vai se conhecendo: "Deixara-se ir de um dia a outro, sem procurar saber alguma coisa. Sobre a vida. Sobre ela mesma. Agora não era ninguém. Mas nunca fora. Passara despercebida e embrutecera em sua solidão..." (p. 30) .

A emancipação sexual de Inês acontece quando, numa feira, ela encontra um rapaz, filho de um dos feirantes. Novamente é o clima de delírio que toma conta da cena, Inês seguia perdida entre seus desejos e sua repressão. Muito embora os desejos de Inês fossem nebulosos e irracionais, dessa vez, ela toma a iniciativa e escreve um bilhete ao rapaz e, com toda a contravenção de ele ser casado e de toda a família estar ali diante dela no momento em que isso ocorre, mesmo correndo o risco de novamente se sentir vazia e nula, ela encontra uma maneira de satisfazer seu desejo. A primeira vista parece que Inês embarca novamente numa jornada insólita de sofrimento, porém, dessa vez, a situação é um tanto diferente. Inês consegue lidar melhor com sua sexualidade, mesmo sem conseguir lidar melhor com a racionalização dos seus sentimentos. É com esse rapaz que Inês vai se redescobrir mulher, capaz de ter uma relação de certa maneira mais madura, ainda que com as circunstâncias familiares dele. Madura no sentido de ser capaz de explorar e entender seus próprios sentimentos e necessidades e, de fato, expressar o que quer. Ela consegue, nesse ponto, transgredir os limites a ela impostos, os quais ela acreditava serem dela própria também. Tem início a libertação do que era posto como regra, subvertendo o contexto em que vive para melhor adaptar-se, sem se violentar tanto para isso. Essa libertação vem com felicidade e a beleza da descoberta:

> Quando estava quente, passeavam depois pelo morro, chutando pedras, trepando em barrancos abruptos, por vezes tornando a amar-se dentro de alguma macega. O amor era então rápido, violento, mesmo bruto, e ambos levantavam-se cansados, machucados e felizes.

Quando fazia frio, tudo se tornava mais lento, mais macio, mais terno [...] e era um torpor sensual, prolongado, sem tempo, sem urgência, uma cascata de desfalecimentos intermitentes, parciais, encadeados, até um aniquilamento final do qual emergiam tranqüilos, e sem memória. (p. 37).

A relação de Inês e José Carlos permite muitas descobertas significativas para ela, não era assim tão estranha e nem tão boba quanto aparentava ser. Mas principalmente, o enlace romântico serve para resgatar a feminilidade da personagem. Feminilidade talvez, inicialmente negada por seu pai quando lhe disse que mulher tinha de ser morena, afinal uma loira não tinha tempero. "Ah, não existe mulher como a morena [...] mais sal, mais sangue... nem sei... nem se sabe... mas é outra coisa." (p. 12). Além disso, esse salto de consciência vem com a ajuda do outro, com o espelhamento das diferenças na relação com o outro. Assim, a personagem destrói o estigma que há muito carregava. A transgressão a faz enxergar que talvez não seja ela uma estrangeira, mas que o mundo seja mesmo uma terra de ninguém, e tem mais chance quem se adapta melhor ou quem conhece mais. Então, o ato de transgredir qualquer coisa que fosse, para que aquilo se tornasse conhecido, vem a ser o meio pelo qual Inês se comunicava com o externo:

> Inês estava mudando. Cortou o cabelo. Bem curto. [...] A mãe protestou: "Mas que idéia mais estapafúrdia! Já tens um jeito masculino... agora, com esse cabelo *à la homme,* estás muito pior!" Inês sabia que isso não era verdade. Tomava consciência de seus quadris largos, bem nutridos, de fêmea inconfundível... seus seios redondos bonitos... desmascarava a mentira de sua insipidez loura, o mito da morena misteriosa... e livrara-se do disfarce de solteirona pacata. (p. 38).

A impossibilidade de continuidade para o amor vivido por Inês e José Carlos também deixa marca na personagem. É o início da tomada de consciência de sua solidão, de sua imparidade, quando ela compreende a profundidade do seu ser, dos seus desejos e o escuro de seu futuro. Pois ela descobre seu "emancipar-se" recheado de incertezas, um mergulho no incógnito, a iluminação de entender-se mulher e a obrigação de estar no lugar onde estava.

> Foram dias ocos os que seguiram. E como ocos, não querem dizer vazios... pois havia ressonâncias em toda aquela ausência. [...] Durante meses participara de uma espécie de desabrochamento de si mesma, de descobertas, de surpresas semanais, de riquezas insuspeitas... E esquecera todo o mundo exterior. (p. 39-40).

Inês se descobre isolada como uma ilha, numa conversa com o cunhado, também percebe que está ligada por alguma fluidez invisível a outras mulheres bem próximas dela. Descobre a sua solidão e a aspereza diluída e compartilhada com as irmãs: "Tu também és esquisita, Inês. Vocês todas são duras, rijas, frias. Mas tu até que és a melhor, a mais humana." (p. 42).

Não é somente ela a silenciada, a fria, a estrangeira. Isso é uma característica compartilhada pelas mulheres de sua família e, talvez, pelas mulheres em geral. Descobriu-se não só humana como "a mais humana", a mais questionadora, a mais insatisfeita, mas nem por isso, a mais ofendida e mortificada. Na sua condição de sujeito-mulher, as escolhas restringiam-se, e o desagrado externo de vê-la burlando essas restrições, deslocando-se dessa ordem posta, gerou todo o mal-estar. Após se dar conta desses fatos, Inês continua uma vida de libertação e sofrimento por fluir dessa maneira, isto é, fora da ordem, de ter que se conter para caber aqui e ali. E agora os eventos corriqueiros de sua vida tornam-se mais pesados: "Agora ela sabia. E a consciência exata do que se passava nela ainda tornava as coisas piores, aguçava seus sentidos de modo quase doloroso."(p. 48).

Os questionamentos da personagem vão se aprofundando e criando uma angústia reveladora: não há saída. Assim, ela desperta de sua inércia confortável para entender a fragilidade do ser humano, percebendo-se tão igual, tão diferente e tão solitária, como todas as pessoas. Seus impulsos regulados, sua autoflagelação, seu constrangimento, seus medos e sua aparente passividade são compartilhados universalmente:

> Tentava imaginar o que seria seu futuro. "*Chego aos 30 anos, e aí faço alguma coisa*". [...] Chegara e fizera. Não uma coisa, mas uma série de coisas que anulavam-se umas às outras. E ela estava no mesmo lugar. [...] "*Onde é que eu errei?*". Mas haveria algum erro em tudo aquilo? Ou isso de erros e acertos não passaria de pontos de vista? [...] "*O pai tinha medo de morrer*", pensava ela de repente – "*todo mundo tem*". (p. 51).

A profundidade da tristeza por seu autorreconhecimento e, assim, o espelhamento com o externo, numa epifania, faz Inês compreender a realidade integralmente. Por longos anos sofrera de um mal-estar, de que não teve a opção de se desvincular, pelo tanto que se está imerso num contingente de informações e noções desconexas de ser e de mundo. Todos os rituais por que passara – fora obrigada a passar ou se culpara por não ter passado a seu tempo – desintegram-se nesse momento epifânico. O simulacro claustrofóbico onde se desencadeiam suas conjecturas se quebra, e a personagem se enxerga, num nível muito distinto

do qual se encontrava no início do conto, e, então, tudo parece ter perdido o sentido novamente. Por fim, a personagem encontra-se no jardim de sua casa com o seguinte questionamento:

> Em pequena, pendurava-se nas árvores quando os outros não estavam vendo, e balançava-se de um lado a outro, as pernas escarvando o ar... Mas a quem ela estava procurando enganar? Agora não precisava mais. O lenço de nylon. Forte. O laço estava firme. Era só suspender-se um instante e enfiar a cabeça. (p. 53).

Esse desfecho reverbera a insatisfação intrínseca do ser humano no mundo, mas especificamente da mulher, dado o contexto do presente conto. A mulher, num mundo pré-fabricado de artifícios dominatórios e regulações, sente-se tão estrangeira a ponto de experimentar a incapacidade de vivê-lo. O lenço pendurado simboliza seu silêncio derradeiro. Assim, o conto acaba de forma obscura, bem como começara, porém há nele um relato de transgressões e experiências de superação e entendimentos pelo qual a personagem passa. Ela encara a morte e talvez se dê conta de que sempre esteve amortecida, mesmo com tudo o que vivera.

Nesse sentido, pode-se pensar na relevância e na força do ato de escrita para o panorama cultural da época. Tânia traz à tona, nesse conto, questionamentos que até então não serviam às mulheres, não lhes era de direito pensar-se como ser humano, cheio de vontades e necessidades. Na sua ficção, a autora reconstrói um discurso velado de silêncios de maneira muito competente e delicada e, através da personagem Inês, expõe as vicissitudes do sexo feminino. Ela toca em questões como emancipação emocional, intelectual e sexual, opressão, repressão, relações familiares e morte/suicídio. O registro de Tânia, aqui analisado, representa dimensões sociais e culturais datadas (anos 60 e 70 do séc. XX) localizadas no espaço (América Latina). Logo, no contexto dos estudos de gênero, pode-se encontrar a representação de um feminino e compartilhar essa identidade revisitada na escrita da autora. Tanto a personagem Inês quanto a autora (Tânia J. Faillace) estão à margem de uma organização sociocultural masculina e masculinizadora. O processo de construção da identidade da autora se reflete no simbolismo da identidade da personagem. Portanto, os conflitos enfrentados no texto podem ser conflitos verdadeiramente vividos por tantas e tantas mulheres que ocuparam esse tempo-espaço determinado acima. O fato de publicar *O 35º ano de Inês,* em 1970, é um ato que tenta subverter certa ordem legitimada e entendida como natural.

referências

BOURDIEU, Pierre . *O poder simbólico.* 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: José Luís Jobim (Org.). *Palavras da crítica.* 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FAILLACE J. Tânia. O 35º ano de Inês. In: _____. *O 35º ano de Inês.* Porto Alegre: Corag, 2002.

FREUD, Sigmund. *A negativa*: o ego e o id e outros trabalhos. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/3073429/Vol-19-O-ego-e-o-ID-e-outros-trabalhos?classic_ui=1>. Acesso em: 10 maio 2010.

MOIL, T. *Sex, gender and the body*: the student edition of what is a woman? Norfolk: Oxford University Press, 2005.

PINTO, Celi. *Regina Jardim*: uma história do feminismo no Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, N. A. Autora+a. In: JOBIM, J. Luiz (Org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

mulheres de olhos grandes: subjetividade feminina e autonomia

Salete Rosa Pezzi dos Santos

A narrativa de autoria feminina, da década de 90 para cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento.
Elódia Xavier

Las mujeres mexicanas del fin de siglo ya no quieren ni pueden delegar su destino y sus guerras al imprevisible capricho de los señores, ya ni siquiera gastan las horas en dilucidar si padecen o no una sociedad dominada por el machismo, ellas no pierden el tiempo, porque no quieren perder su guerra audaz y apresurada, porque tienen mucho que andar...
Ángeles Mastretta

ficção latino-americana: escritura feminina

Trazer à tona a questão da produção literária de escritoras na América Latina pressupõe reconhecer que, embora a nação latino-americana ainda se defina pelo poder patriarcal, a mulher tem alcançado acesso à representação, favorecendo a expansão da escritura feminina. Essa conquista vem se consolidando, em especial, a partir de meados do século XX, quando movimentos de mulheres permitiram vir à tona o pensamento de que a masculinidade e a feminilidade constroem-se socialmente, deflagrando uma nova percepção a respeito de atribuições que homens e mulheres desempenham na sociedade. Assim, discutir, hoje, a divisão entre homens e mulheres, para exemplificar a diferenciação de papéis sociais, passou a ser, diversamente de épocas passadas, um fato natural, e essa mudança configura-se, em grande parte, como consequência da ação feminista. Perrot (1992, p. 169-170) reafirma essa ideia ao postular que a pesquisa feminina moderna, por vezes, tem sido fundamental para reavaliar o poder feminino. Em sua necessidade de suplantar os modelos de opressão e

subverter o ponto de vista dominante, a mulher buscou colocar às claras a ação feminina, "a plenitude dos seus papéis, e mesmo a coerência de sua 'cultura' e a existência dos seus poderes".

A nova realidade possibilitou à mulher ocupar cargos de destaque em todos os setores da sociedade, o que a levou a empreender o enfrentamento do mundo, buscando constituir-se sujeito de sua história, tornando-se responsável pelas implicações que essa atitude acarreta. Essa inserção, nos mais variados campos de atuação, motivou o surgimento de estudos em muitas áreas do conhecimento, os quais procuram elucidar questões que envolvem uma nova realidade social. No campo das letras, finalmente, as mulheres escritoras têm conquistado participação expressiva, assegurando-lhes um crescente reconhecimento por parte da sociedade. Schmidt (2000), ao discorrer sobre a atuação da mulher na esfera pública da "produção cultural", pondera que

> a emergência do *outro* da cultura, ou seja, as mulheres narradoras silenciadas pelas práticas narrativas dominantes da cultura patriarcal, sinaliza um novo episteme narrativo em que novos saberes, para além de limites sagrados e seculares impostos pela tradição, atualizam um novo sujeito na reconceptualização de si e do mundo. (p. 105).

Estudos pós-coloniais vêm direcionando seu interesse para aspectos relacionados a uma nova teoria que reoriente a análise de obras produzidas por mulheres e a recepção dessas obras pelo público, principalmente, o feminino. De acordo com Schmidt (2000)

> independentemente das limitações socioculturais de seu tempo e das diferenças de origem, classe, raça ou nacionalidade, as escritoras desse século têm desencadeado, em suas narrativas, uma série de reflexões e questionamentos sobre o modo como práticas sociais e discursivas colaboraram na definição do sujeito mulher como elemento periférico à cultura. Nesse sentido, suas narrativas inscrevem atos de resistência. (p. 103).

Nesse universo ficcional, personagens femininas podem romper com o modelo tradicional, colocando em questão o estabelecido, resultando em um retrato plural da mulher. Navarro (1995) reconhece que

> quando as obras ficcionais incluem a mulher como sujeito e não como mero objeto do foco narrativo, elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante, mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma. (p. 14).

Considerando-se tal panorama, surge o nome de Ángeles Mastretta, escritora mexicana contemporânea, cujo percurso como mulher de letras remete a uma produção literária relevante, na medida em que suas personagens femininas revelam uma consciência emergente do seu estar-no-mundo. Sua obra *Mulheres de olhos grandes* (2001) coloca em pauta, nos diversos contos que a compõem, um universo vivenciado por personagens femininas que se constituem na contramão do convencionado. Assim, neste estudo, pretende-se discorrer sobre a experiência de mulheres suficientemente corajosas para romperem com um imaginário social que as aprisiona, representadas num universo ficcional que desnuda a subjetividade feminina, revelando suas contradições e ousadias.

representação do sujeito feminino: retrato plural

Ángeles Mastretta nasceu em Puebla, México, em 1949. Com formação em Jornalismo, a autora colaborou em vários periódicos e revistas entre os quais *Excélsior*, *Unomásuno*, *La Jornada*, *Processo*, *Ovaciones*. Em 1974, recebeu uma bolsa do *Centro Mexicano de Escritores* para integrar uma oficina literária ao lado de autores como Juan Rulfo e Salvador Elizondo, consolidando-se uma carreira no mundo das letras de reconhecido valor. A outorga do prêmio *Rómulo Gallegos* por sua obra *Mal de amores* (1996) corrobora sua trajetória de sucesso, pois, segundo Coria-Sánchez (s.d.), na história desse prêmio, foi inédita a concessão a uma mulher. Já recebera o *Prêmio Mazatlán*, em 1985, por *Arráncame la vida*, obra também publicada por duas editoras espanholas e traduzida para vários idiomas como: inglês, alemão, francês, holandês e português. Dentre as várias obras escritas pela autora podem-se citar ainda *Puerto libre* (1993), *Mal de amores* (1996), *El mundo iluminado* (1998), *Ninguna eternidad como la mía* (1999), *Maridos* (2007).

A trajetória de êxito de Mastretta remete à discussão que Rama propõe, na obra *Literatura e cultura na América Latina* (2001), quanto à dificuldade em reconhecer, nos diversos países americanos, uma literatura nacional autônoma. Em suas ponderações, o autor enfatiza:

> Junto com a exceção brasileira, seria preciso considerar alguns vislumbres de organização autônoma e nacional das literaturas, que se pode observar no caso

> do México (porque lá o indígena atingiu, por caminhos indiretos, uma influência cultural – ou melhor, antropológica – que poderá resultar inteiramente insuspeitada para o próprio mexicano que vive dentro dela, considerando-se, como é habitual, o melhor expoente do pensamento universalista nas terras hispano-americanas) [...]. (RAMA, 2001, p. 65-66).

Pelo indicativo de sua trajetória como escritora, pode-se conjecturar que Mastretta integra a plêiade de escritores cuja obra permite a Rama (2001) reconhecer "vislumbres de organização autônoma das literaturas, que se pode observar [...] no México".

O universo ficcional da autora, de acordo com Coria-Sánchez (2009), deixa transparecer, primordialmente, a vivência feminina numa atmosfera em que a mulher experiencia a possibilidade de tomar o destino em suas próprias mãos. A obra literária de Mastretta destaca

> una sucesiva contextualización del pensamiento feminista mexicano de los años setenta y ochenta. Mastretta formó parte integral de la generación de estos años, cuando el movimiento feminista en México mantenía una actividad de lucha febril, y se vio rodeada de gente que con sus trabajos de investigación y ensayos, problematizando la opresión de la mujer, brindaba ideas y temas que más tarde ella misma asumiría. Mastretta, por medio de una actitud de compromiso social ante los problemas que enfrenta la mujer mexicana, los presenta y contextualiza, a través de la experiencia auténtica y tangible, en su obra narrativa. (CORIA-SÁNCHEZ, 2009).

Em *Mulheres de olhos grandes* (2001), obra composta de trinta e sete histórias curtas, todas sem título, as personagens principais – as tias – são mulheres singulares, que subvertem os padrões sociais para experimentarem uma vida plena de emoções, muitas vezes, sem um homem ao seu lado.

Entretanto, é importante lembrar que as mulheres, sob o domínio patriarcal, foram levadas a acreditar que dependiam, incondicionalmente, da proteção masculina e não poderiam desempenhar os mesmos papéis sociais que os homens, ou por correrem o risco de masculinizarem-se ou por falta de capacidade intelectual. Em especial, no século XIX, determinados segmentos sociais encontravam, com frequência, justificativa para a segregação que colocava a mulher numa posição de inferioridade em relação ao homem. Nessa oposição entre os sexos, em que o sujeito masculino detém a hegemonia, a corporalidade feminina, afirma Xavier (2003),

> é usada para justificar as desigualdades sociais: a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber. (p. 254).

Assim, historicamente, a capacidade de discernimento das mulheres foi posta em dúvida, restando-lhes crer que o casamento era a forma única de ascensão social, pois colocava-se nessa aliança a quase exclusiva alternativa de carreira para a mulher. Portanto, não realizar esse intento denotava ter que abdicar de conforto e prestígio. Freyre (1968) lembra que a mulher solteira foi, nos sobrados do século XIX, talvez a maior vítima de exploração tanto pelos homens quanto pelas mulheres casadas, as quais deixavam ao seu encargo o andamento da casa:

> Era ela quem nos dias comuns como nos de festa ficava em casa o tempo todo, meio governante, meio parente pobre, tomando conta dos meninos, botando sentido nas escravas, cozendo, cerzindo meia, enquanto as casadas e as moças casadouras iam ao teatro ou à igreja. (p. 308).

Essas crenças, difundidas na sociedade, impregnavam o imaginário social e determinavam o comportamento de homens e mulheres. Por isso, tia Cristina Martínez sabia que continuar solteira, ao completar 21 anos, significava, no mínimo, ser motivo de desgosto para a família:

> Quando [tia Cristina] fez 21 anos, suas quatro irmãs já estavam bem ou mal casadas, e ela passava o dia inteiro humilhada por estar ficando para titia. Em pouco tempo seria chamada de encalhada pelos sobrinhos, e não estava certa de poder suportar o golpe. Foi depois daquele aniversário, que acabou com sua mãe chorando quando ela apagou as velinhas, [que][1]

Cristina Martínez determinou-se a não repetir o modelo vigente, sua vida não cairia na mesmice instituída. Sem dramas ou ressentimentos, ela busca uma solução para o impasse em que estava posta, algo que contentasse a sociedade, e pudesse mantê-la lúcida e satisfeita consigo própria. Ao engendrar o plano que a transformaria em uma mulher casada, aparentemente, atende às prescrições

[1] MASTRETTA, Ángeles. Mulheres de olhos grandes. Trad. de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 27. Nas próximas citações referentes a essa obra, será mencionado apenas o número da página correspondente.

sociais, todavia, ao aceitar o pedido de casamento do senhor Arqueros, o noivo que jamais alguém de Veracruz conheceu, tia Cristina sela um pacto consigo mesma e toma para si as rédeas de seu destino. Assim, a protagonista traça um projeto de vida em que só a ela cabem as escolhas e, nessa trajetória, elege ser feliz. Ela dribla o estabelecido, angariando, desde o início de seu plano, a cumplicidade de Emilio Suárez, homem dos sonhos adolescentes de Cristina. É ele quem se apresenta como amigo do senhor Arqueros, que a pede em casamento em nome daquele e que, por fim, casa-se com ela, atendendo àquilo que o bilhete do senhor Arqueros à Cristina prescrevia, juntamente com o anel de casamento: "Meu amigo Emilio Suárez apresentar-se-á a seus pais dentro em pouco. Deixo nele depositada minha confiança e em si minha esperança." (p. 28).

O casamento – ainda que por procuração – lhe permite sair da cidade com o *status* de mulher casada e ir ao encontro do marido que a aguardava: "Dois dias depois [do casamento], Cristina viajou de Veracruz até o porto onde o senhor Arqueros com todo seu cavalheirismo a apanharia para levá-la a viver entre suas tias de Valladolid." (p. 30). Depois de um ano de cartas à família, chegou uma em que tia Cristina contava sobre a morte repentina do senhor Arqueros: "Todas ficaram com a dor de sua dor [...]. Um domingo, depois do almoço, estavam falando disso quando ela apareceu na sala. Trazia presentes para todo mundo." (p. 30). Vinha sorridente, bem vestida, saltos altos, sem padecimentos aparentes e, daí em diante,

> foi a viúva de Arqueros. Não padeceu a mágoa de ser uma solteirona e as outras tratou de espantá-las com seu piano desafinado e sua voz ardente. [...] Dizem as más línguas que o senhor Arqueros nunca existiu. Que Emilio Suárez disse a única mentira de sua vida, convencido por sabe-se lá que artes de tia Cristina. E o dinheiro que dizia ser de sua herança, ela o conseguiu com um contrabando que levou nas malas do enxoval de noiva. Quem sabe? O certo é que Emilio Suárez e Cristina Martínez foram amigos até o fim de suas vidas. Coisa que ninguém jamais lhes perdoou, porque a amizade entre homens e mulheres é um bem imperdoável. (p. 30-31).

Sem discutir teses ou causas feministas, sem luta aberta pelos direitos da mulher, tia Cristina, ao se colocar na contramão das convenções sociais, subvertendo-as, firma uma nova compreensão da subjetividade feminina e permite vislumbrar uma nova perspectiva de vivência para a mulher.

A radiante tia Valéria era a mais fiel e apaixonada das mulheres, ainda que o marido fosse "um homem comum, com seus inevitáveis ataques de mau

humor, com seu indefectível pouco-caso pela comida do dia, com sua ingrata certeza de que a melhor hora para o amor era a que lhe dava na veneta, com suas euforias matutinas e suas ausências noturnas." (p. 33). Como explicar, então, a eterna condição de encantamento e paixão daquela mulher? Quando a prima Gertrudis ponderou que a explicação deveria estar no fato de ela ter um amante secreto e "cheio de audácias", tia Valéria deu risada e respondeu: "– Tenho um a cada noite." Diante da incredulidade da outra, ela emenda:

> – Basta fechar os olhos – disse, sem abri-los – e você transforma seu marido em quem bem entender: Pedro Armendáriz ou Humphey Bogart [...], o marido de sua melhor amiga ou o melhor amigo de seu marido... [...]. O único risco é, por fim, perceberem que você está nas nuvens. (p. 34-35).

Tia Valéria se outorga o direito de dar vida às suas fantasias mais íntimas, experienciando vivências impensáveis para o universo feminino. Em nenhum momento ela se deixa envolver por algum sentimento de culpa, ao contrário, ela viveu bem por longos anos, sempre embalada por seus sonhos, pois nada ao seu redor poderia abalar sua determinação em ser feliz.

Um dia, tia Chila, inopinadamente, pegou os quatro filhos e saiu de casa, abandonando um homem – o marido – "que tinha a bondade estampada nos olhos." (p. 51). Ninguém na cidade entendeu seu gesto, tampouco as pessoas se conformaram com essa atitude, julgando-a vagabunda, sirigaita, irresponsável, porque, enquanto o casamento enobrecia a mulher, conferindo-lhe dignidade, permanecer sozinha, reafirma Rocha-Coutinho (1994, p. 43), "além de pouco atraente e financeiramente inviável na maioria das vezes, implicava um desprestígio para a mulher". Ainda assim, tia Chila não só desafiou o convencionalismo de uma instituição calcada na indissolubilidade de laços, como também não se amedrontou com a perspectiva de assumir sozinha a criação dos filhos. Dessa forma, a protagonista não cumpre um *script* narrativo em que o comportamento da heroína deveria atender aos interesses de um programa patriarcal. E, quando, no salão de beleza, tomou a defesa de Consuelito contra os desmandos do marido, desarmando-o e expulsando-o do ambiente, houve a compreensão sobre o que impelira tia Chila a buscar outra vida:

> Do salão de Inesita, a notícia se espalhou rápida e generosa como cheiro de pão quente. E nunca ninguém tornou a falar mal da tia Chila Huerta, porque sempre havia alguém, ou uma amiga da amiga de alguém, que estava no salão de beleza naquela manhã, disposta a defendê-la. (p. 53).

Tia Chila não só reconquistara o respeito das pessoas, como também a sua cumplicidade, e deflagrara um novo entendimento sobre o comportamento humano.

Também tia Rosa, quando a irmã "comportou-se como se, por fim, perdoasse sua vocação para rezas e cozidos, como se nunca mais fosse rir de sua irredutível solteirice, de sua estupidez catequética, de sua maçante devoção por Nossa Senhora do Carmo" (p. 55), foi dormir em paz e sonhou com sua irmã. Ela dançava feliz, "musa de uma turma de homens que riam junto com ela, com o único fim de acompanhar a felicidade que rodeava seu corpo inteiro", pondo à mostra "brilhante e espessa, a mecha de pelos de seu púbis: viajante e livre como tudo nela". (p. 55-56). Tia Rosa entendia agora que sua irmã era uma daquelas mulheres apaixonadas cujas emoções derramam-se pelos poros "e já não lhe cabem embaixo da roupa". (p. 56). Ao dizer para a irmã "agora entendo você", tia Rosa também estabelece um pacto de cumplicidade e desafia crenças que se difundiram ao longo de séculos a respeito da sexualidade feminina.

Especialmente, no século XIX e início do XX, tanta atenção foi dada à sexualidade que, acredita Giddens (1993, p. 28), pode-se "suspeitar que o objetivo não fosse sua eliminação, mas, sim, a organização e o desenvolvimento do indivíduo, física e mentalmente", reforçando a ideia de que se editavam modos de agir sintonizados com os interesses do poder vigente. É nesse período, segundo Foucault (1988), que profissionais da área da saúde, como psiquiatras, médicos, incumbiam-se de catalogar as mais diversas formas de perversão sexual, colocando-as à exibição pública, transformadas em modos exemplares de conduta execrável. Não se buscava o término das perversões, a intenção era imputar-lhes "uma realidade analítica", manifesta e contínua. Para Giddens (1993), o desenvolvimento de uma ciência da sexualidade, no Ocidente, esteve atrelado à combinação do conhecimento sobre sexo com o princípio da confissão católica, prática que fomentava o controle da vida sexual dos fiéis. O confessionário católico, afirma Giddens (1993, p. 29), "envolvia muito mais que apenas as indiscrições sexuais, e tanto o padre quanto o penitente interpretavam a confissão de tais pequenos delitos em termos de uma ampla estrutura ética". É nessa época que a Igreja, subscrevendo a Contrarreforma, intensifica o processo de confissão, pregando a importância de que fosse realizada com assiduidade, ocasião em que não somente os atos, mas também qualquer outro aspecto relacionado ao sexo, como pensamentos, sentimentos, fantasias, deveria ser revelado para que passasse pelo julgamento do confessor, exacerbando, dessa maneira, sentimentos de culpa e a consequente obediência às prescrições impostas. Os discursos criados sobre sexo e poder, no século XIX, de acordo com Giddens (1993), atingiam, em especial, o comportamento feminino:

> A sexualidade feminina foi reconhecida e imediatamente reprimida – tratada como a origem patológica da histeria. [...] Um outro contexto referia-se ao casamento e à família. O sexo no casamento deveria ser responsável e autocontrolado. [...] A contracepção era desencorajada. Supunha-se que o controle da dimensão da família devesse emergir espontaneamente da busca disciplinada pelo prazer. Finalmente, foi preparado um catálogo das perversões e descritos os modos de tratamento. (p. 30-31).

À mulher cabia realizar sua função procriativa, de forma dessexualizada, desse modo angariando valor em seu meio. Assim impregnado, o grupo social reforçava ideias, comportamentos e normas de conduta que diziam respeito à sexualidade reprimida. Esse imaginário social perpassa o universo ficcional em que se movimentam as mulheres de olhos grandes de Mastretta, para, subvertendo-o, suplantá-lo. Essas personagens deixam transparecer sua ânsia pela vida, e cada uma, em sua medida, busca sua liberação pessoal. Cada qual é singular em sua maneira de captar as circunstâncias da existência humana. Há a tia Charo, cuja língua impiedosa e alegre encontra absolvição na cumplicidade com o padre, pois a mentira que contara fora "uma mentira necessária" (p. 24); tia Fernanda, cuja causa de seu descaminho era a "cadência", que a tornava tolerante, generosa, "e tudo, até o desejo do marido se iluminava com ela" (p. 39); tia Mercedes, que reencontra um antigo amor, e ambos saem em busca de uma rota interrompida há doze anos. "E envelheceram buscando-a toda vez que a vida se acanhava." (p. 64); tia Verônica que, quando ainda menina, confessou ao padre seu pecado contra o sexto mandamento, e o sacerdote a abençoou e a mandou dormir. "Desde então tia Verônica dormiu e pecou como a bendita que foi." (p. 71); tia Natalia Esparza, cuja paixão pelo mar lhe deu "mãos calosas e uma estranha segurança para viver" (p. 84); tia Magdalena que, ao se desesperar pela perda do amante, encontra no marido cumplicidade para virar a página da dor; tia Amélia Ruiz que "encontrou a paixão de sua vida no corpo e na voz de um homem proibido" (p. 183), e não quis mais saber daquele amor quando o impossível virou rotina. Essas mulheres e tantas outras, com suas histórias, projetam-se ao encontro de si mesmas, experimentam a vida em toda sua intensidade, descortinando novos caminhos sem temê-los.

Mastretta (apud Coria-Sánchez, 2009) afirma que as mulheres mexicanas não estão se conhecendo através de seus livros. Na verdade, elas

> se están reconociendo ellas mismas; tampoco están tratando de ser como la protagonista. Se están dando cuenta que ya son como las protagonistas. La posibilidad de que las mujeres pudieran tomar en sus manos sus propios destinos y hacer con ellos lo que quisieran.

No artigo "La mujer es un misterio" (1993), Mastretta reconhece que a mulher mexicana está vivendo de uma forma que, há algumas décadas, sequer seria possível sonhar. Basta lembrar, continua, como eram os aniversários de 15 anos de uma jovem, em meados do século XX, e como são atualmente. A autora acredita que mulheres briosas sempre existiram, porém se firmava o seu valor na aceitação do poder masculino e no cuidado do outro. Para a manutenção de tais preceitos, se tomavam medidas de proteção em relação às mulheres com um único objetivo: mantê-las distantes do mundo do trabalho, para dedicarem-se exclusivamente à perpetuação da espécie, cuidando da prole e do lar. De acordo com Duarte (1997, p. 57), acreditava-se ser importante incentivar nelas o sentimento de "renúncia de vaidades pessoais e o abandono de qualquer pretensão intelectual," do contrário poderiam enveredar por um descaminho que as afastariam de suas obrigações como esposa e mãe. Para Mastretta (1993), talvez o trabalho mais árduo das mulheres mexicanas tenha sido a contínua demanda de atenção exercida pelos companheiros. Todavia, quanto mais acesso à educação, ao trabalho, mais livres se tornam essas mulheres para escolherem permanecer ao lado do homem ou abandoná-lo, "cosa que las mujeres han empezado a hacer con menos culpa y más frecuencia". (MASTRETTA, 1993).

o modelo imposto reconsiderado

As personagens femininas de *Mulheres de olhos grandes* são mulheres corajosas que, não conformadas com a trivialidade de seu cotidiano, buscam romper com esse universo e reeditam o sentido de suas vidas, colocando a nu a alma feminina, com seus anseios, sonhos, fantasias, desejos e esperanças. Sobre as mulheres de olhos grandes de seus contos, Mastretta (apud CORIA-SÁNCHEZ, 2009) afirma: "Son mujeres que ponen de manifesto el poder que tienen en sus casas y el poder que asimismo tienen para hacer con sus vidas lo que quieren, aunque no lo demuestren. Son mujeres poderosas que se saben poderosas pero que no lo ostentan."

Essas mulheres não se deixam impregnar pela ideologia vigente, estão a salvo daquilo que Bourdieu (2007, p. 7) reconhece como o mais espantoso nas relações de dominação, ou seja, que se perpetuem, apesar de tudo, tão facilmente,

"condições de existência das mais intoleráveis [e que] possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais". A naturalização do pensamento a respeito de comportamentos estabelecidos em relação ao homem e à mulher, que lhes cabem papéis específicos, dentro do quadro social, fomentou a consolidação de estereótipos tais que convencionaram a mulher como um ser mais emocional e terno, menos competitivo e aguerrido do que o homem. Dessa forma, qualquer tipo de atuação menos recatada por parte da mulher seria considerado inadequado, inaceitável, acarretando censura e condenação. Kusnetzoff, em sua obra *A mulher sexualmente feliz* (1988), enfatiza que as meninas

> são claramente recompensadas pelos pais ou pelos amigos quando cumprem o que se *espera* delas, como meninas. Se brincam 'de mamãe e papai', se são delicadas e não agridem, recebem sorrisos, palavras de elogio, e haverá mil e uma oportunidades para se sentirem amadas. (p. 20-21).

Naturaliza-se esse modelo falacioso de educação, levando a mulher a repetir o desenho imposto, como forma de alcançar um espaço de reconhecimento no grupo social. Estabelece-se uma relação de dominação, em que a mulher sofre

> uma violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento. [...] E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2007, p. 7, 45).

O universo ficcional de *Mulheres de olhos grandes* constrói-se com personagens femininas – as tias – que não subscrevem o modelo posto, antes, atendem à metáfora do título da obra, são mulheres cujos olhos abarcam uma vivência ampla em que é possível experimentar, intensa e livremente, sensualidade, emoções, felicidade, e elas o fazem de forma inequívoca.

Referências

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CORIA-SÁNCHEZ, Carlos. *Ángeles Mastretta*: la mujer y su obra. s. d. Disponível em: Disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>. Acesso em: 14 jul. 2009. Texto não paginado.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura:* (trans)formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREYRE, Gilberto de Mello. *Sobrados e mocambos.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993.

KUSNETZOFF, J. C. *A mulher sexualmente feliz.* Trad. de Talita Macedo Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MASTRETTA, Ángeles. *Mulheres de olhos grandes.* Trad. de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. La mujer es un misterio. In: _____. *Puerto libre.* México: Cal y Arena, 1993. Edición autorizada para el Proyecto Ensayo Hispánico; versión digital de Carlos Coria-Sánchez. Disponível em: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/mastretta/>. Acesso em: 14 jul. 2009.

NAVARRO, Márcia. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____. (Org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e operários. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história.* Trad. de Viviane Ribeiro. Bauru: Educ, 2005.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina.* Trad. de Raquel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos*: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). *Discurso, memória, identidade.* Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

XAVIER, Elódia. O corpo a corpo na literatura: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Refazendo nós:* ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

pele nua do espelho: a procura inquietante por uma identidade

Raquel Holstein S. dos Santos
Cecil Jeanine Albert Zinani

Viu, pois, a mulher que o fruto da árvore era bom para comer,
e formoso aos olhos, e de aspecto agradável;
e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido,
que também comeu. E os olhos de ambos se abriram;
e tendo conhecido que estavam nus,
coseram folhas de figueira, e fizeram para si cinturas.
Gênesis: 3, 6-7

considerações iniciais

Os sentimentos humanos integram o cotidiano das pessoas inevitavelmente. Entretanto, a conexão comunicativa entre os indivíduos e a própria realidade nem sempre ocorre de forma adequada. Nesse conjunto ambíguo de sensações, respostas e questionamentos sobre a vida, alguns sujeitos alcançam uma posição de destaque social, pois utilizam a literatura, como recurso representativo, para promover um exercício reflexivo em torno de questões subjetivas e culturais que circundam o ser humano em sua amplitude individual e social. Nesse sentido, a escritora Patricia Bins falou do sentir, descortinou o perguntar e trouxe a amplitude do responder a questões que permeiam a alma de mulheres e homens, especialmente delas, demonstrando que a procura inquietante por uma identidade pode moldar novos significados a partir do outro, sinalizando medos e desejos, como em *Pele nua do espelho* (1989), *Theodora* (1991) e *Sarah e os anjos* (1993), obras integrantes da "Trilogia da Paixão".

Patricia Bins, em sua trilogia, faz emergir sensações que compõem o universo feminino em busca de uma identidade do ser mulher, procurando dar sentido às experiências, além de problematizar reflexões motivadas a partir da época em que se inserem as narrativas. Isso porque as rupturas provocadas por transformações ocorridas na segunda metade do século XX possibilitaram questionamentos acerca de muitas práticas sociais até então vigentes, de forma es-

pecial na América Latina, território colonizado por potências europeias durante séculos. Segundo Bhabha (1998, p. 239), "a crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno".

Com a propagação dessas novas ideias e, particularmente, dos estudos de gênero, a partir da década de 80 do século XX, a distribuição dos papéis simbólicos de homens e mulheres passou a ser questionada e, no caso delas, reflexões e sentimentos não permaneceram, como até então, restritos aos limites do seu mundo particular. Dessa forma, a busca por uma identidade, entendida como movimento autêntico e individual, passou a integrar o cotidiano do sujeito feminino, de modo que a conquista de um espaço, para expressar o que havia de mais íntimo nesse ser, não tardou.

Assim, as narrativas que compõem a "Trilogia da Paixão", produzidas entre 1989 e 1993, constituem-se em um espaço privilegiado para proposições relacionadas a experiências da mulher em sua plenitude. Permeadas por profundas reflexões, as relações estabelecidas entre o meio externo (social) e o interior (individual) das protagonistas vão promovendo uma reorganização identitária contínua que, a partir de fatos passados, poderão ressignificar a própria vida.

Essa articulação ao fluxo do discurso tem na palavra o fio condutor que perpassa os relatos de cada personagem: Antônia, Abelardo e Sarah, protagonistas de *A pele nua do espelho*, *Theodora* e *Sarah e os anjos*, respectivamente, construindo uma rede de significados que promove o desafio de compreender os "entre-ditos" do texto. Considerando que a palavra pode remeter a intencionalidades ideológicas oriundas da sociedade, da cultura e das relações de poder em que estão inseridos os indivíduos, o papel de cada um pode ser definido por meio das práticas discursivas. Assim, os aspectos psicológicos, linguísticos e sociais particularizam a narração dos fatos, de modo que as diferenças na organização da identidade são descritas e pautadas nas especificidades das experiências masculina e feminina.

Nesse ínterim, a autora aborda o pensamento acerca da realidade e da fantasia contidas na escritura, remetendo a desejos inconscientes, além de gerar uma constante interrogação em relação à existência do ser feminino concretizada por meio da verbalização, o que, segundo Foucault (1992), indica uma manifestação do discurso inconsciente através da consciência. A existência, em sua complexidade, passa por um processo de buscas identitárias e ressignificações, visto que o cotidiano subjetivo é descrito minuciosamente por muitas obras produzidas por escritoras na contemporaneidade. O discurso passa a ser

pretexto para a reflexão que, a partir da desconstrução de certas personagens, procura construir sujeitos mais conscientes e sensíveis.

antônia e os desafios do ser feminino

Os desafios existenciais permeiam a vida de mulheres e homens no decorrer de sua trajetória. Entretanto, a palavra nem sempre contempla os incontáveis sentimentos presentes nos pensamentos humanos, minando o ato de viver com dúvidas e questionamentos infindáveis. Considerando o silêncio da mulher e a sua submissão, no decorrer da história, ao sistema tradicional vigente na sociedade ocidental, sob o comando masculino, percebe-se, nessa obra, um movimento de libertação das sensações e dos pensamentos e, por consequência, da palavra e das ações dos sujeitos femininos representados, na tentativa de possibilitar um viver com ausência de cobranças ou imposições. Tais fatos remetem à complexidade da relação construída entre mulheres e homens, ao longo do tempo, ocultando o pensar, o falar, o sentir e o agir do ser feminino, com base em aspectos culturais, econômicos ou mesmo ideológicos.

Patricia Bins, levada pelo fluxo do discurso, expõe personagens e situações do cotidiano, tornando inevitável uma reflexão acerca da existência, particularmente feminina. Através de uma carta, que constitui a própria obra literária, a personagem Antônia busca ressignificações para sua vida a partir da ligação entre o presente e o passado, entre o *eu* e o *outro*, seu duplo, confundindo, em muitos momentos, realidade e fantasia, de forma que sua essência subjetiva perpassa o imaginário vislumbrado na ambiguidade paradoxal refletida em Emily. A narradora comenta: "Farei com que as palavras venham sem a mínima lógica ou seqüência, apenas o fluxo da consciência, da inconsciência, da semiconsciência." (Bins, 1990, p. 21).[1]

Antônia, Emily, Felicity, Juan, Joshua, entre outros, são personagens que podem ser interpretadas como seres simbólicos que retratam o viver em seus mais recônditos detalhes íntimos, velados na incompletude das relações sociais e nas interrogações do *eu*, o qual tenta encontrar no outro respostas/verdades para si mesmo.

O ir-e-vir do pensamento, visualizado no "refletir" do espelho, indica a procura de respostas relativas a pequenos detalhes do cotidiano, ligados a uma

[1] BINS, Patricia. *Pele nua do espelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. As citações dessa obra são referidas no decorrer do texto apenas com a indicação da página entre parênteses.

incessante procura da felicidade, de forma que a dualidade contraditória da existência é exposta ao leitor em sequências, aparentemente, desconexas. As vivências de Antônia suscitam, através do próprio reflexo, um voltar-se para si mesma, um encontro consigo e uma constatação de fatos pretéritos, interligados, permanentemente, ao presente e, consequentemente, aos sujeitos com quem convive. Esse exercício reflexivo promove, na protagonista, uma tentativa de reformulação da sua identidade, demonstrando que o ato de viver se constitui em um ciclo, sem um fim propriamente dito, já que o ser humano é dinâmico na sua essência.

Nesse contexto, visualiza-se uma época de modificações comportamentais, de exercícios reflexivos sobre as práticas e o modo de compreender a vida enquanto processo/resultado de atos e falas que retratam ideologias. A falta de notoriedade e de reconhecimento da mulher diante da sociedade, ainda no século XIX, quando a escrita feminina era considerada apenas como expressão, segundo Schmidt (1997), de uma sensibilidade dada à contemplação, de um sentimentalismo fantasioso ou mesmo de manifestação de histeria, hoje, cede lugar a um texto que retrata o ponto de vista da mulher, cuja representação objetiva a construção de uma identidade voltada para a questão da diferença. Com isso, percebe-se, de acordo com Hall (2000), que as identidades são o resultado de uma articulação bem-sucedida do sujeito ao fluxo do discurso.

Na contemporaneidade, o texto de autoria feminina revela um sujeito que, durante séculos, esteve sem voz e que, agora, busca conquistar uma identidade própria, promovendo a sua inserção na sociedade, como ser pensante, participativo, e, certamente, capaz de agir com autonomia. Dessa forma, é proposta uma tomada de consciência acerca do olhar e da experiência diferenciada da mulher, indicando que, conforme Candido (2006, p. 13), a integridade da obra só pode ser entendida "fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra".

Assim, a feminilidade de Antônia revela-se em seus mais íntimos conflitos, conduzindo-a para uma ressignificação identitária despida de padrões ou preconceitos. Desse modo, a expressão "parasempreparanunca", registrada logo no início do romance, reflete a realidade da protagonista, que busca, em meio aos conflitos existenciais presentes na pós-modernidade, reencontrar-se a partir da reflexão acerca de sentimentos não acomodados, os quais são revistos, no correr das páginas, com o propósito de retomar a condução da própria vida.

a literatura e a psicanálise

O ser humano, no decorrer do tempo, procurou expressar sensações e pensamentos sob as mais variadas formas. Com isso, o texto literário constituiu-se em um dos recursos mais representativos em favor de registros dessa natureza, promovendo o acesso de novas gerações a indagações recorrentes em diversas épocas. Por meio da literatura foi possível acessar áreas sensíveis dos indivíduos, expostas através de elementos simbólicos oriundos de sua subjetividade e da cultura na qual estão inseridos, como busca incessante por uma identidade que direcione o olhar sobre si mesmo e sobre o outro, refletindo as dualidades presentes na vida. Essas constatações motivaram estudos em áreas como a psicologia e, posteriormente, a psicanálise. Isso porque a arte literária mostrou-se competente, segundo Annes (2002), permitindo analogias, expansões ou amplificações e um mergulho no inconsciente de uma determinada época ou pessoa.

Levando em conta tais aspectos, por muito tempo, as particularidades vinculadas às experiências do homem e da mulher foram pouco consideradas, reservando ao texto literário um conceito de universalidade, interpretado como duvidoso por Funck (1994), já que enquadrava apenas o paradigma masculino predominante no contexto social até meados dos anos 60 do século XX. A partir desse momento, a mulher passou a buscar espaço para expor sua própria visão de mundo, promovendo a constatação de que a experiência feminina é diferente, o que possibilita novas expectativas em relação aos textos produzidos desde então.

Na construção das representações, a linguagem, através do texto, adquiriu o *status* de agente propagador do sentimento e do entendimento humanos acerca da realidade vivenciada, permitindo uma aproximação entre o sujeito que pretende conhecer e aquele a ser conhecido, em busca de interpretações que promovam uma compreensão mais ampla dos fenômenos estabelecidos na escritura. Assim, com base na prática discursiva,

> podemos pensar a psicanálise e a literatura como campos simbólicos, ambos integrantes do sistema de produção intelectual/cultural e ambos participantes na produção de códigos, cujas articulações teóricas e imaginárias estão intimamente implicadas na projeção de certas conceptualizações do sujeito e da cultura. (SCHMIDT, 2002, p. 42).

Freud já utilizava a literatura em seus estudos psicanalíticos, procurando, através desse caminho alternativo, atingir as verdades do ser humano. Conforme

Annes (2000), psicanálise e literatura se encontram a partir do momento em que ocorre uma identificação entre os vínculos necessários para o desenvolvimento de uma relação emocional, de modo que novas áreas de sensibilidade encontrem uma forma de representação e expressão.

Por esse viés, a escritura feminina possibilitou discussões e reflexões sobre a busca por uma identidade do ser mulher, retratando sua subjetividade em nível psíquico, simbólico e social. Woodward (2000) argumenta que, através dos significados produzidos pelas representações, é dado um sentido à experiência e àquilo que as pessoas são, já que tais sistemas simbólicos podem, inclusive, tornar possível o ser e o vir-a-ser. Hoje, a mulher problematiza o seu ponto de vista sobre os acontecimentos e, inserida em determinado contexto social, histórico, político e econômico, particulariza a sua compreensão, articulando-se ao fluxo do discurso.

Nesse sentido, a palavra, que remete a determinantes psicológicas naturais, pode ser considerada o fio condutor que perpassa os relatos advindos das experiências individuais de cada sujeito. Assim, a rede de significados construída na e pela palavra remete ao desafio de compreendê-la, pois nunca é inocente, sugerindo ideologias e intencionalidades, embora as descobertas, em sua profundidade, estejam contidas, muitas vezes, nos "entre-ditos, entre-vistos, entre-lidos". (Martins, 2002, p. 158). Quintana, em "O último poema" (2007, p. 127), destaca essa polissemia da escritura: "Aliás, tudo é sempre outra coisa – segredo da poesia". Dessa forma, o esforço de estranhamento, mesmo que intuitivo, demanda formas de interpretação variadas de quem tenta chegar aos recônditos do texto e, consequentemente, do seu autor, indicando que o processo de definição dos significados depende de uma leitura atenta, enquanto companheira da palavra, visualizando, segundo Martins (2002), influências de determinado tempo e espaço pelas "franjas do discurso".

A palavra, sendo meio de dominação e de submissão, detém os possíveis e os interditos, atuando de acordo com a intenção de quem as utiliza. Isso permite visualizar a questão de gênero a partir de um contexto ideológico, reflexo da sociedade, da cultura e das relações de poder. Dessa maneira, o papel desempenhado pelos sujeitos é fixado e definido nas práticas discursivas, de forma que essas representações criam versões desses sujeitos, embasadas em determinada ideologia, como a que reduziu a participação das mulheres ao lar e à família, especialmente no século XIX, mantendo as relações de poder estabelecidas pela sociedade. Desse modo, a essa sociedade permanece o desafio de tentar uma aproximação junto à rede de significados exposta pela palavra, tentando desvendar os mistérios contidos entre os aspectos psicológico e linguístico, os quais atuam lado a lado na exposição do sentir, do pensar e do reagir do ser humano.

Assim, no campo literário, a ligação entre o pensamento e a fantasia pode indicar uma interdependência refletida no discurso, deflagrando um desejo subjacente, o que constitui um dos conceitos centrais para psicanálise e literatura. Isso porque "a arte é um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar; e a Psicanálise é antes de mais nada o reconhecimento desse inconsciente". (Meneses, 1995, p. 13). A estrutura fundamental da fantasia, de acordo com Gomes (2002), compreende três fatores, comparável a uma estrutura gramatical padrão em várias línguas: um agente da ação; uma representação da ação e um objeto da ação, com possíveis transformações na leitura do ser humano. Considerando tais aspectos, o exercício de representar o sentir, o pensar e o agir, de forma especial, do ser feminino, com suas particularidades na apreensão dos acontecimentos, construídas historicamente em meio a uma sociedade movida pelo androcentrismo, exterioriza/expõe uma realidade que, conforme Foucault (1992), traz o discurso do inconsciente através da consciência, nesse caso, contida na escritura. Por outro lado, o exercício consciente de dizer, por meio da palavra, nem sempre é pleno, utilizando-se do não-dito, como imagens, símbolos ou frases cortadas, entre outros, em favor da construção de significados de determinado texto.

o consciente e o inconsciente na busca por uma identidade

O romance *Pele nua do espelho*, assim como a própria vida, representa a constante busca de Antônia por sua identidade, refletida pela expressão "parasempreparanuncaparasempresempresempre", que abre o primeiro capítulo. Em meio a suas buscas pessoais, a protagonista é arremessada a um profundo mergulho em direção ao consciente, refletindo, inevitavelmente, o inconsciente que circunda a existência, a qual encontra refletida no espelho, em completa nudez. Por sua vez, a narradora justifica a escritura dizendo que "talvez traga à tona [...] as questões soterradas, [...] o ir-e-vir dessas marés definindo verdades há pouco insondáveis". (p. 21). E acrescenta: "Se antes era a ficção que me obrigava a gerar muitos vivos, agora é a própria vida que fundará o universo existencial" (p. 21), de modo que é exposta ao leitor, segundo Martins (2002), uma realidade delirante de paixão visualizada na dupla consciência.

Na escritura, o labirinto mental da narradora é ilustrado por ações fragmentadas, localizadas em um tempo descontínuo e um espaço não especificado

na carta-romance. Antônia transita entre o presente e o passado constantemente, demonstrando que o desejo de "ser real" necessita dessas idas e vindas, a fim de promover o exercício reflexivo imprescindível para a busca, nunca concluída, do *eu*.

Os conflitos presentes na obra caracterizam uma protagonista em um conflito ininterrupto consigo mesma. A convivência com as demais personagens paradigmáticas, de modo especial, Emily, constitui o seu duplo, ou seja, os reflexos produzidos a partir dessas relações voltam-se para uma única direção: Antônia Roma. Nesse processo, a palavra expõe confissões e pensamentos, até então velados no íntimo dessa mulher, causando, inclusive, certo estranhamento, já que a espontaneidade dos depoimentos e da linguagem, em ligação direta com a realidade, perpassa as páginas da narrativa do início ao fim.

Os cinco capítulos que compõem o livro são indicadores do processo pelo qual a personagem central passa ao longo do romance. O primeiro, "Vento", pode ser considerado como propulsor dos questionamentos externados por Antônia. Envolta em contradições, ela justifica o universo existencial através da sua própria vida, trazendo à tona questões soterradas na rotina individual por meio de uma linguagem calcada em entes mitológicos. A seguir, a subdivisão intitulada "Catavento" ilustra a busca da protagonista por respostas num processo contínuo, ou seja, num voltar-se a si mesma, com o propósito de observar a existência em sua amplitude e dualidades/contradições. O terceiro capítulo, "Reconto", sinaliza a reflexão sobre seu tempo, após um olhar mais detalhado sobre as reentrâncias da alma feminina estampadas em Antônia, que, em um ir-e-vir ininterrupto, questiona a si própria, na tentativa de reconstruir sentidos/significados de uma identidade instável e incerta em dado momento. Em "Reflexo", a narradora visualiza o seu *eu* interior, através de um jogo de imagens que interpenetram fantasia e realidade, inseridas nas relações humanas. Finalmente, o último capítulo do romance, "Carrossel", põe em cena o movimento da vida, acompanhado das respectivas constatações da realidade de Antônia, uma mulher que conduz o pensamento a direções caleidoscópicas, na expectativa de aclarar e sentir, o mais verdadeiramente possível, os sentimentos velados em seu interior.

Considerando tais aspectos, o enredo detém questões da existência em sua complexidade, de forma que a crise de identidade vivida pela personagem central remete à contemporaneidade, com sujeitos "em constante devir". (Antonini, 1989, p. 171). A aparente falta de conexão entre os fatos relatados ao longo da narrativa remete a uma fragmentação do discurso. Entretanto, esses

"espaços em branco", como sinalizadores dos interditos do texto, guiam o leitor em direção ao preenchimento de tais vazios, possibilitando uma compreensão mais abrangente das questões humanas transpostas por Patricia Bins, para as páginas do livro.

o texto literário e o duplo

As reações de cada pessoa a acontecimentos que perpassam a sua realidade adquirem formatos diversos, guiados pelo inconsciente. Nesse sentido, a questão do duplo é muito representativa, especialmente no campo das artes, já que esse expõe questões inquietantes da existência humana. O entendimento do Eu pode perpassar imagens refletidas no Outro, revelando facetas ambíguas do real e seu duplo, em um movimento de recusa do real. Essa situação denota a não aceitação de uma situação pelo sujeito, indicando a ilusão que habita o seu modo de ver as coisas, de forma que o iludido não consegue perceber a realidade ou a percebe deformada.

Nessa direção, o texto literário desempenha importante papel na compreensão da problemática existencial, pois "a linguagem [...] articula e desarticula as coisas, tornando-as visíveis na transparência das palavras". (Foucault, 1992, p. 327). Com isso, a literatura e o fantástico possuem conexões significativas com a representação do duplo, fazendo referência ao que é criado pela imaginação, mantendo-se entre o cotidiano e o sobrenatural, o que indica uma dupla ruptura. Uma das principais características do fantástico, segundo Todorov (1975, p. 31), "é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural". Por sua vez, Rodrigues (1988) comenta que a literatura fantástica aplica-se melhor a fenômenos de caráter artístico e, em tal situação, a natureza e a sobrenatureza são postas em questão, além de possuir uma riqueza em sugestões e crítica do ser, daquilo que poderia ser ou mesmo das fantasias de ser um outro.

Há muitas formas de evitar o real, entre elas o suicídio, a loucura, a cegueira voluntária ou, ainda, dizendo sim ou não à realidade: o fato é aceito, porém suas consequências não. Com isso, se percebe que "o imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano". (Mello, 2000, p. 123). Nessa alteridade revelada, novas imagens de si mesmo são descobertas e, no exercício da ilusão, a percepção não é anulada, mas

deslocada, transformando qualquer coisa em duas e indicando, segundo Rosset (1998), uma estrutura paradoxal do duplo, já que possui duas representações diferentes ao mesmo tempo.

A consciência da finitude, muitas vezes, revela ao homem as especificidades de sua espécie, impulsionando um movimento de reconhecimento dos fatos anunciados e, logo após, de reprovação, por não acontecer de outra maneira. Isso demonstra que um único fato pode ser visto por dois ângulos diferentes, o que não indica, exatamente, dois sentidos aparentemente possíveis, mas apenas um na realidade. Conforme Foucault (1992), o duplo movimento é próprio ao *cogito* moderno, de modo que aquilo que é pensado nem sempre conduz à evidência do que existe realmente. Assim, a possibilidade de reconhecer o fato anunciado e reprovar a sua não produção de um outro modo indica que o ato de reconhecer e reprovar são inseparáveis e significam uma estrutura única.

A duplicidade relativa aos fatos ocorridos remete a uma ilusão metafísica, pois o real imediato só é aceito por ser considerado a expressão de um outro real, que lhe confere sentido. A ilustração desse pensamento pode ser motivada a partir do "Mito da Caverna", de Platão, já que o real reconhecido por todos seria apenas a sombra do mundo das essências, ou seja, o seu duplo, o qual, de acordo com Rodrigues (1988, p. 19), seria "um *phantasma*, uma projeção da verdade contida no mundo das idéias".

Na literatura, a duplicação do próprio eu motivou inúmeras obras no decorrer do tempo, especialmente através do espelho, pois esse mostra uma visão ilusória, segundo Rosset (1998), pois indica um inverso, um reflexo. Assim, a busca do eu relaciona-se a um certo retorno obstinado ao espelho, além de indicar uma forma de recusa da vida com base na preferência à imagem refletida, de modo que o narcisista, por exemplo, acaba por amar só a sua representação.

Nessa direção, a mulher, por meio da escritura, utiliza-se da essência intimista para buscar a expressão do ser feminino, promovendo "a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de sua realidade e de sua idealidade" (Sasse, 1994, p. 330), muitas vezes, na figura do espelho, mergulhando em seus conflitos e em suas visões próprias de mundo. Dessa forma, com base nas palavras de Rosset (1998, p. 105), que afirma que o fracasso da ilusão é "reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido", Patricia Bins utiliza esse recurso a fim de promover a busca por uma realidade que precisa ser enfrentada e desvendada, em determinado momento, pela protagonista de *Pele nua do espelho*.

reflexos: o "eu" e "o(s) outro(s)"

O passado interfere decisivamente nas ações presentes das personagens do romance, especialmente na vida de Antônia, marcando o seu imaginário, que, por sua vez, provoca a liberação de sentimentos confusos, alimentados por medos, angústias e incompreensões reprimidos no decorrer dos anos. Esse movimento subjetivo enseja uma espécie de fuga da realidade, constituindo-se em um modo alternativo ou, talvez, necessário, para essa mulher, a fim de enfrentar uma rotina cotidiana que a sufoca. Nesse contexto, o *outro*, representado de modo especial por Emily, motiva em Antônia uma percepção deslocada de si mesma, ou seja, configura-se como seu duplo, de modo que duas representações de um mesmo sujeito passam a atuar simultaneamente.

O duplo movimento remete a pensamentos ou fatos que, não necessariamente, conduzem ao real. Então, pode-se compreender o caminhar da personagem central, na narrativa, enquanto não aceitação de fatos passados, os quais, por sua vez, precisam ser rememorados, revividos e reinterpretados pela protagonista, com base nas experiências acumuladas até então. As imagens refletidas na amiga Emily (ou no próprio espelho), seu duplo, promovem uma procura constante por algo que nem mesmo Antônia sabe ao certo no que consiste: "Depois, no espelho, o vazio intenso onde procuro me localizar para me assumir por um dia mais. Somos todos o avesso, a imagem descoberta apenas no relance, instantâneo do espelho. Porque, fora dele, não nos conhecemos." (p. 66). Assim, o caminho a seguir não fica claro aos seus olhos, entretanto, tal exercício reflexivo pode ser entendido como uma busca interior intensa e progressiva, de forma que o resgate identitário seja visualizado como foco central da existência.

A personagem principal do romance, na tentativa de resgatar ou mesmo de conquistar uma identidade própria, tenta sentir-se através do espelho, do outro, porém, figura incompleta, o que é altamente desorganizador. Em tal processo, o espelho devolve o avesso, fazendo com que Antônia Roma provoque um encontro consigo mesma e, por conseguinte, uma constatação das perdas ou dos acontecimentos que poderiam ter sido diferentes, mas não foram.

Assim, os questionamentos "sou eu" ou "não sou eu", presentes na personagem central, apontam para um olhar cuidadoso/minucioso em relação às imagens refletidas no espelho, de modo que o exercício de voltar para si possa ir reconstruindo e reorganizando o ser feminino que se mostra surpreendente a cada página, na tentativa de se reencontrar como ser humano pleno na dinâmica

da vida. Quer dizer, "EU em contínuo confronto com seu OUTRO e em dual espelhamento com seu MESMO". (ANTONINI, 1990, p. 172, grifos da autora).

o texto ficcional e os mitos

Os seres mitológicos desempenham um papel significativo nas produções artísticas em geral, atuando com a força simbólica que os acompanha. Na literatura, considerando que não só a palavra, mas também o não dito, as imagens e os símbolos constroem o significado, muitas vezes, as personagens são apresentadas/representadas por meio da mitologia, no sentido de complementar a rede polissêmica que perpassa o texto. As figuras mitológicas concentram características que estão relacionadas diretamente ao ser humano, de modo que a compreensão do mundo perpassa esses seres, deixando visíveis aspectos do bem e do mal nem sempre fáceis de localizar em personagens da ficção ou em pessoas reais.

Na Antiguidade, os mitos eram vistos como um meio que os deuses tinham para transmitir seus ensinamentos, voltados para a arte de viver e reconhecidos pela ficcionalidade das narrativas. Eram considerados ambíguos, segundo Salis (2003), pois não previam algo certo e objetivo, mas possibilidades para a vida. Conforme o entendimento dos gregos nesse período, o distanciamento entre os textos de ficção e os relatos históricos provocou um movimento contrário desses em relação àqueles, à medida que buscava a exatidão dos acontecimentos. Ocorre que, nas palavras de Vernant (2000), o relato mítico não resulta de uma invenção individual ou fantasia criadora, mas de fatores que permeiam o cotidiano, como a transmissão e a memória, de forma que as influências centrais estariam relacionadas à oralidade. Essa garantiria um caráter perene ao mito, já que as contradições encontradas em relatos diversos, de acordo com Schüler (1994), só são percebidas quando comparadas por meio da escrita. No entanto, o mito oral é sucedido pelo escrito (poema) e, embora esse não restaure o compromisso mantido pela tradição oral, torna-se fundamental para a própria sobrevivência do mito. Sendo assim, a partir do século XX, ao contrário do que ocorria no século anterior, os mitos passaram a ser aceitos pelos estudiosos ocidentais como histórias verídicas e, por consequência, segundo Eliade (2002), muito importantes por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.

Embora existam contradições na definição do mito, pela gama de interpretações que pode suscitar, o autor coloca, ainda, que ele pode ser entendido

como um fato ocorrido no princípio da existência, narrando proezas de entes sobrenaturais (sagrados) e mencionando uma realidade que passou a existir. Pela referência aos seres sobrenaturais e seus poderes sagrados, o mito passa a ser um exemplo para o ser humano em sua finitude, "preocupado em compreender, a partir do passado remoto, a direção futura através do presente". (SCHÜLER, 1994, p. 10).

Com base na realidade, referente poético, o mito permanece, complementando os sentidos da escritura e moldando sua respectiva interpretação, inserindo-se em narrativas que problematizam a trajetória humana no decorrer da história, ao lado de elementos que conectam características visíveis e ocultas das personagens. Na literatura, diversos entes mitológicos são frequentemente utilizados e, pelas narrativas desses deuses e heróis da Antiguidade, novas histórias e outras personagens são criadas, interligando seus significados históricos, sociais e culturais aos mais diversos contextos transpostos para a obra literária.

A simbologia que acompanha os mitos expõe questões que estão junto ao ser humano desde a sua origem, revelando a multiplicidade de olhares do indivíduo sobre a própria vida. Com isso, a fragmentação dos indivíduos pode ser melhor visualizada, e, mais especificamente na atualidade, a procura por novas identidades indica um movimento reflexivo acerca das práticas e dos sujeitos sociais. Assim, os textos de autoria feminina seguem nessa direção, buscando mostrar, através da questão de gênero, as especificidades de leitura da realidade existentes no olhar feminino. Com isso, muitas escritoras têm trabalhado aspectos referentes à mulher no processo de construção das várias identidades presentes nesse sujeito, algumas vezes, conforme Hall (2004), contraditórias ou não resolvidas.

Baseada nessas identidades contraditórias, que remetem a diferentes direções, Patricia Bins, de certa forma, utiliza essa descentração do sujeito, enquanto falta de um sentido de si, na trajetória das personagens femininas que integram a "Trilogia da Paixão", mais especificamente, de Antônia Roma, protagonista de *Pele nua do espelho*, sinalizando que "a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia". (HALL, 2004, p. 13). Nesse viés, Antônia promove questionamentos relativos aos tratados sociais e seu cumprimento, enfatizando o modo de pensar, sentir e agir ficcional por meio de símbolos, das figuras mitológicas ou mesmo das lacunas que permeiam o texto. Esses recursos possibilitam uma compreensão mais ampla dos fatos que perpassam a vivência dos seres femininos na busca de sua completude, o que se materializa através da linguagem, pois, como considera Todorov (1975, p. 175), "a literatura existe

pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais", caso contrário, não teria razão de ser.

os *ditos* e os *entreditos*

Entes mitológicos estão inseridos na narrativa, de forma que a ligação/relação entre fantasia e realidade se mantém imprescindível para a visualização do ser mulher em Antônia, remetendo à complexidade das personagens. Mistérios da feminilidade, envoltos de curiosidade, auxiliam no desvelamento dos próprios mistérios, trazem à tona Pandora, que precisa "liberar os mistérios do bem e do mal" (p. 62); Penélope, "a tecer fios inexistentes extraídos da memória que jamais houve" (p. 32); Narcisa, "desdobrada em figuras de celulóide desde menina" (p. 87); e, em outros momentos, Vênus, desnudando essa mulher para o banho de imersão em si mesma. O movimento de vida e morte que perpassa a existência, com as respectivas constatações da realidade, remete ao "desgaste cotidiano [que] mutila as relações ditas humanas". (p. 144).

Nesse processo de busca interior, é possível relacionar Antônia Roma, Emily ou Sybille a figuras míticas, à medida que mantêm certa ambiguidade em seu comportamento, o que, nas palavras de Salis (2003), caracteriza a imprevisão de certeza e de objetividade em sua trajetória, sendo algo possível para a vida, por meio de declarações que revelam as dúvidas presentes na protagonista, como demonstram os seguintes trechos: "Há um espelho no fim do corredor: alguém subitamente refletido na penumbra do vazio. Narcisa?" (p. 162); ou, ainda: "Chego à conclusão que enlouqueço ou que sou, como Ulisses, navegadora sem trégua." (p. 32).

Assim, enquanto exemplo, os mitos, no decorrer da narrativa, podem ser interpretados, segundo Schüler (1994), como propulsores de um exercício de compreensão do futuro através do presente, com base em um passado distante. A luta contra a finitude, própria do ser humano, revela uma mulher voltada para si própria: "Tenho atração pelo vento, pelos pontos cardeais relacionados ao tempo e ao espaço. Sonho sempre com ventos que me levam, travo uma luta contra a morte, contra a finitude, e principalmente contra a perda do universo interior, da criança ainda em mim". (p. 60).

A força simbólica presente nos mitos vai, no decorrer do romance, construindo a rede polissêmica que perpassa o íntimo da protagonista, de tal forma que o caráter exemplar e significativo desses entes remete ao reflexo das representações anteriores de si mesma. Assim, os segredos interiores da protagonista

de *Pele nua do espelho* vão sendo revelados, de forma que uma nova realidade passa a existir e é visualizada pelo leitor, tendo como foco o futuro através de uma identidade presente ainda não resolvida.

Os resgates identitários perseguidos pela protagonista acenam com certa desestabilização, de forma que a ausência de um sentido de si remete à sua descentração tanto em nível social quanto pessoal. Tal comportamento indica uma crise de identidade, não mais unificada e estável, mas fragmentada, de modo que várias identidades contraditórias coexistem.

Na verdade, segundo Hall (2004), a modernidade pode ser definida como uma força altamente reflexiva sobre a vida. Tendo em vista a época em que Patricia Bins deu vida à Antônia e às demais figuras ficcionais da obra, fim dos anos 80 do século XX, é possível visualizar as várias facetas que integram os sujeitos e que passam a ser questionadas, de forma que, na personagem central do romance, o inconsciente é revelado por meio dos seus desejos ou, mesmo, da sua sexualidade, como demonstra a protagonista ao fazer o seguinte comentário: "Acho que tenho apenas cinco anos mas a sexualidade viva, o vivo *dentro* porque o fora é fugir, fingir, fingir sempre a imagem, o celulóide, fugir da voz acusatória." (p. 88, grifos da autora).

Envolta na complexidade da existência e na sua busca pessoal por uma identidade plena e constituída, Antônia tenta encontrar, no outro, o próprio reflexo, na intenção de localizar respostas para seus enigmas, aclarando fatos e sentimentos ainda hoje não assimilados, como alguns acontecimentos ocorridos na infância e na adolescência. O movimento de recorrer a si mesma, na tentativa de encontrar respostas para perguntas que transitam em seu interior, expõe sensações dúbias experimentadas pela protagonista:

> A pele se arrepia, o espelho me intriga, devolvendo imagens múltiplas, imagem nenhuma. As peles me habitam ou eu as habito? Cortázar disse certa vez: "A grande pele nua do espelho". O não-eu? Ou somatórios de eus, fantasmas ressuscitadores de mim? (p. 144).

Patricia Bins demonstra, através das personagens retratadas no romance, conforme Hall (2004), que

> a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. (p. 11).

Nesse ínterim, a descentração do sujeito está presente em Antônia, de modo que as verdades nas quais acreditava até então são postas em dúvida, levando-a, até mesmo, a questionar os tratados sociais e sua influência nas decisões do indivíduo, como mostra o trecho a seguir:

> estamos numa terra corrupta, cancerosa, onde detergentes fazem espumas ingênuas como clara em neve dos países frios e hipercivilizados. "Espumas flutuantes", bela imagem, mas aqui, tudo é fantasia perfumada, a louça brilha à custa dos peixes mortos que bóiam frágeis sobre a lama asquerosa, denunciando a imbecilidade humana. Se digo humana, claro que incluo a todos nós. Direta ou indiretamente contribuímos para perpetuar esta estupidez. *Homo sapiens*? Ah! Ah! Existirá *insapiens*? (p. 27).

Com isso, o espelho, sendo imagem reflexiva, expõe perguntas e respostas que perpassam o íntimo da protagonista, demonstrando um desejo intenso de descobrir a sua essência, que representa, conforme Houaiss e Villar (2001),

> no platonismo, o ser verdadeiro, conhecível na medida em que o espírito supera o caráter enganoso e ilusório das impressões sensíveis, tornando-se apto à contemplação das formas eternas e imutáveis da realidade; ou ainda, no aristotelismo, o conjunto de qualidades, propriedades e atributos universais que caracterizam a natureza própria de um indivíduo concreto, em oposição às alterações circunstanciais ou características excepcionais que possam eventualmente acometê-lo. (p. 1.242).

Esse ser real, verdadeiro e concreto motiva em Antônia Roma uma investigação de si mesma, no decorrer da narrativa, já que o espelho desempenha o papel de "uma lâmina que reproduz as imagens e, de certa maneira, as contém e as absorve, sendo símbolo da multiplicidade da alma, de sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retêm o seu interesse". (Sasse, 1994, p. 325). Nesse caso, visualizam-se sentimentos ambivalentes, que projetam o reflexo da alma da protagonista.

A relação entre Antônia e Emily aponta para o fato de que se desenvolve um sentido de identidade e percepção da realidade, da primeira em relação à segunda. Dessa forma, tal processo pode configurar uma busca interior profunda e contínua, através do ato de olhar-se, a partir de fatos que transitaram em sua infância. A protagonista de *Pele nua do espelho* rememora e, a seguir, revive experiências dos primeiros anos de vida, trazendo à tona sentimentos conflitantes como tristeza, raiva e solidão, revelando-se como portadora de uma sexualidade

que remete à ternura ou mesmo ao ciúme, envolto em constantes contradições. Nessa direção, segundo Priszkulnik (2004),

> a Psicanálise, então, traz um novo discurso sobre o ser humano, não como indivíduo (objeto da ciência), mas como marcado pelo inconsciente, por essa "outra cena" ao mesmo tempo inquietante e familiar, um ser humano passível de sonhar, amar, desejar, construir crenças, odiar, culpar-se, etc., [demonstrando que o] fracasso pode até ser "saudável", na medida em que fracassar diante de um ideal atingível é a condição de buscar um caminho próprio, de buscar usufruir suas características específicas e singulares. (p. 74).

Dessa forma, no trânsito entre realidade e fantasia, Antônia passa por um processo de construção identitária. Entretanto, essa não remete a uma identidade unificada e estável, por muito tempo presente na sociedade, e, sim, a várias identidades presentes nessa mulher.

considerações finais

O ser humano, em sua trajetória, segue por caminhos diversos, surpreendendo-se consigo mesmo em várias oportunidades. Tal constatação remete a exercícios reflexivos, em movimentos constantes de ir-e-vir, promovendo uma reorganização identitária a partir do passado, no sentido de ressignificar a existência. O resgate de alguns fatos transcorridos remete Antônia Roma a algo desconhecido ou apenas indiretamente conhecido, ou seja, ao inconsciente, que determina o pensar, o sentir e o agir presentes no consciente do sujeito.

Patricia Bins, em *Pele nua do espelho,* aborda o universo feminino em seus mais íntimos conflitos, expondo a busca desafiadora por uma identidade do ser mulher. Tendo em vista que "o narrar (-se) é identificar (-se)" (Lopes, 1997, p. 214), as experiências da protagonista passam por um processo de ressignificação a partir de suas interrogações interiores, revelando conflitos e contradições frente à existência em sua complexidade.

Com isso, o movimento de se olhar, na tentativa de encontrar respostas até então não encontradas, reflete o espelho, o *outro* ou o *eu* que integram o cotidiano subjetivo de Antônia no correr das páginas. Os acontecimentos descritos ao longo da narrativa permitem visualizar uma mulher envolta em fatos que indicam os mistérios da existência, de forma que a reflexão motivada pelo retorno ao passado indica a intenção de reconduzir a própria vida. Em meio a

um caminhar ininterrupto, essa mulher concebe-se como sujeito atuante diante de uma crise de representação, percorrendo rastros de um passado ainda presente em seu cotidiano, o qual, sem os ajustes necessários, inviabiliza o acesso a um futuro em harmonia com as profundas camadas do seu ser.

referências

ANNES, Rui. A literatura no labor interpretativo psicanalítico. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera. *Literatura comparada e psicanálise*: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

ANTONINI, Eliana Pibernat. Posfácio. In: BINS, Patricia. *Pele nua do espelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BINS, Patricia. *Pele nua do espelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: M. Fontes, 1992.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994.

GOMES, Roberto. Psicanálise e literatura ou hipomenes e o ouro de Atalanta. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera. *Literatura comparada e psicanálise*: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES, Cícero Galeno. A emergência da linguagem sequestrada no Sul do Brasil. In: BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *Produção literária e identidades culturais*: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997.

MARTINS, Maria Helena. A palavra, pedra de toque da literatura e da psicanálise. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera. *Literatura comparada e psicanálise*: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra*: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

PRISZKULNIK, Léia. A criança sob a ótica da Psicanálise: algumas considerações. *PSIC – Revista de Psicologia da Vetor Editora*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 72-77, 2004. Disponível em: <http://pepsic.brs-psi:org.br/pdf/psic/v5n1/v5n1a09.pdf.>. Acesso em: 1º jul. 2008.

QUINTANA, Mario. *Quintana de bolso*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SALIS, Viktor D. *Mitologia viva*: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SASSE, Marita Deeke. Patricia Bins: a imagem multiplicada. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelo viés da cultura: repensando relações entre literatura e psicanálise. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera. *Literatura comparada e psicanálise*: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: _____. (Org.). *Mulheres e literatura*: (trans)formando identidades. Porto Alegre, Pallotti, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

"la intrusa", de jorge luis borges: identidade regional masculina

Geneviève Faé
Cecil Jeanine Albert Zinani

Un hombre que piensa cinco minutos seguidos
en una mujer no es un hombre sino un marica.
Jorge Luis Borges

O conto "La intrusa", de Jorge Luis Borges, apresenta, no mínimo, dois aspectos muito significativos: a presença de elementos regionais e a ausência da mulher como sujeito ativo na sociedade, uma vez que, na narrativa borgeana, é possível perceber uma estreita ligação entre esses dois elementos. No intuito de tentar entender como se move o feminino nesse contexto gauchesco, pretende-se proceder a uma leitura do conto "La intrusa", utilizando referenciais expressos na crítica do próprio autor.

O viés nacionalista da obra desse autor só foi mais atentamente considerado pela crítica a partir da década de 70 (séc. XX), como ressalta Olmos (2008), em estudo introdutório à leitura de Borges, relembrando o livro de poemas *Fervor de Buenos Aires* (1923), de resquícios ultraístas. O livro *Informe de Brodie*, publicado em 1970, é um misto de conflitos, duelos de afirmação de masculinidade, geralmente entre duas personagens. No conto em questão, não poderia ser diferente: é uma história de amor e ódio. Amor entre irmãos e ódio disseminado por uma mulher, que, desde o início, ameaça o laço afetivo fraterno.

É possível afirmar que o ensaio borgeano *El escritor argentino y la tradición* (1956) estabelece uma conexão com o texto *Instinto de nacionalidade* (1873), uma espécie de resposta de Machado de Assis às ondas nacionalistas da época romântica, que buscava autonomia literária, com Gonçalves Dias e José de Alencar como nomes bastante representativos. Perrone-Moisés (2000) retoma a afinidade entre o argentino e o brasileiro, no que tange a escolhas teóricas. Ela relembra que a postura de Machado de Assis buscava um equilíbrio: "Não compactuava nem com a atitude nacionalista estreita, nem com o repúdio total a suas manifestações." (p. 103). O índio, então, é matéria de literatura, mas não

a única, como o próprio autor argumenta: "Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração". (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 31).

Em síntese, o escritor, ainda em fase de experimentação, argumentava que a presença da cor local não era fator determinante para caracterizar uma literatura nacional. Além disso, a descrição da natureza e dos costumes brasileiros poderia resultar em esquecimento ou superficialidade quanto às análises psicológica e social. O pitoresco, que leva até mesmo ao caricatural, é criticado por ambos os autores. Nas palavras de Machado de Assis (1959):

> perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. (p. 32).

Já em relação ao estudo borgeano, feito em uma fase mais avançada da produção do autor, é preciso ressaltar diferenças de contexto:

> Depois de ter experimentado, na década de 1920, uma narrativa de tipo localista (a literatura do "arrabal"), e de ter reagido, na década de 1930, contra as tendências germanófilas e hispanófilas, Borges passou a pleitear para si mesmo uma identidade cultural múltipla (argentina, hispânica, mas também inglesa, portuguesa e judaica) e a praticar um tipo de ficção que foi insistentemente acusada de "alienada da realidade nacional", de européia e bizantina.[1] (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 103).

Borges (1996) também coloca a temática exclusivamente nacionalista na mira da crítica e reivindica "universalização", liberdade temática:

> Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, cómo si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo. (p. 271).

[1] Há quem o acuse por seu "cosmopolitismo radical".

Não é à toa que preocupações ditas *universais* recheiam a obra borgeana, tal como o rompimento dos esquemas lineares de tempo e espaço. Assim, ele "orienta" a produção literária argentina: "Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad." (p. 273).

Ele chama a atenção, no ensaio, para o falso problema da cor local. Pommer (1991, p. 158) argumenta: "Tal opinião não impede que os contos de Borges tenham uma certa cor local argentina. A diferença é que tais traços não procuram se impor de modo forçado." Ele ainda explica:

> O projeto cultural de Borges não consiste em provar a especificidade da cultura argentina, e sim em mostrar a universalidade da cultura. Reunir gaúchos, piratas, chineses e o Minotauro numa mesma obra é um caminho para executar tal projeto. (POMMER, 1991, p. 158).

Houve uma fase "gauchesca" na obra borgeana, entretanto essa deu lugar a outras questões, como bem recorda Perrone-Moisés (2000, p. 105): "Borges não renega as paisagens argentinas, os *gauchos* nem os *compadritos*; tendo alcançado maturidade pessoal e artística, reconhece-os como formadores de sua identidade, mas não como temas exclusivos ou prioritários."

Pinto (1998) comenta essa questão:

> O universo é enxergado pela lente do local, pelo filtro do específico. Atingir a universalidade proposta por Borges significa, inclusive, trilhar uma concepção do global que é sugerida pelos recortes nacionalistas; incluir-se no todo, mantendo-se como parte; ser cosmopolita e nacional. (p. 81).

Entretanto, essa postura de abertura temática culminou em diversas críticas destinadas ao escritor, sobretudo em relação à sua postura "europeísta".[2] Machado de Assis (1959, p. 32), ao lado de Borges, justificaria tal posição da seguinte maneira: "O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço."

Sábato (1994) rebate tais críticas:

[2] Pela temática mais inclinada às grandes questões universais, no lugar de questões relacionadas diretamente ao contexto argentino.

não há literatura nacional e literatura universal: há literatura profunda e literatura superficial. Isso é tudo. Se algo é profundo, *ipso facto* expressa a alma de seu povo e de uma maneira ou de outra está comprometido com seu tempo. Nós somos argentinos até quando renegamos o país, como frequentemente faz Borges. (p. 41).

Savater (1995) continua a discussão a respeito da trajetória literária borgeana:

> Él está ligado a una tradición argentina y, sobre todo, porteña, pero en su dimensión más cosmopolita. Es decir, Buenos Aires, es una ciudad muy europea en la que se mezclan muchas tradiciones culturales; él no es, por otra parte, un autor típica o exóticamente latinoamericano; en Borges no nos encontramos rodeados de un ambiente frondoso, con guacamayos... Borges abominaba del *color local*, le parece una distracción. (p. 360).

Por outro lado, o *Manifesto regionalista,* de Freyre (1955), surge em defesa do Nordeste como identidade nacional e prima pela conservação dos valores regionais. Considera só o popular e o regional como tradicionais e bons, em uma postura claramente conservadora. Ou seja, vai na contracorrente tanto de Machado de Assis quanto de Borges. A crítica à produção literária que não segue esse padrão é direta:

> Quase não se vê conto ou romance em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romances de Alencar. Os romancistas, contistas e escritores atuais têm medo de parecer regionais, esquecidos de que regional é o romance de Hardy, regional é a poesia de Mistral, regional o melhor ensaio espanhol: o de Gavinet, o de Unamuno, o de Azorín. (FREYRE, 1955, p. 66).

Em seguida, o autor exemplifica o pensamento com a postura "certa" de escritores que buscam no regional a matéria da literatura:

> De modo que, no Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes de vida, de cultura e de arte regionais. Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes que seja ou por mais doutor em medicina. A força de Joaquim Nabuco, de Sílvio Romero, de José de Alencar, de Floriano, do Padre Ibiapina, de Telles Júnior, de Capistrano, de Augusto dos Anjos, de Rosalvo Ribeiro, de Augusto Severo, de Auta de Souza, de outras grandes expressões da cultura ou do espírito brasileiro, veio principalmente do contacto que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo com as tradições populares, com a plebe regional e não apenas com as águas, as árvores, os animais da região. (FREYRE, 1955, p. 71).

Para Freyre (1955), o nacional passa primeiro pelo regional. E o Nordeste condensa o que é ser "brasileiro":

> pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se veem processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangue e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos. (p. 72).

Na verdade, ao contrário do que pensaria Freyre, não há negação das "raízes" ou do contexto local por parte dos escritores[3] aqui estudados, mas uma tentativa de alargar as bases de criação literária, "soltar as amarras" que prendem o autor a um determinado espaço geográfico e/ou simbólico, num determinado recorte histórico-temporal. É claro que, na perspectiva da hermenêutica, por exemplo, não se pode desvincular um autor do contexto de produção. Então, independentemente da temática abordada, o texto irá conter marcas de uma visão de mundo, embasada em concepções da época, para cuja leitura o contexto pode ser determinante. É o caso dos textos literários naturalistas do período realista, por exemplo, produzidos num momento de valorização da teoria darwinista e de efervescências positivistas, que resultaram em obras calcadas em determinismos biológicos. Toro (1997, p. 41) finaliza a discussão teórica: "Borges se re (apropria) de la cultura universal fundando un discurso propio e inconfundible, que, a pesar de no ser localista, no le niega su origen y lo pone en el centro del pensamiento de la postmodernidad."

"La intrusa" perturba desde o título. A mulher já aparece rotulada, uma estratégia muito comum na produção borgeana: dar pistas fundamentais ao leitor sobre o destino de certas personagens, no título ou nas primeiras linhas do conto. É possível saber seu nome, porém somente depois da apresentação dos irmãos Nilsen ("os dois vermelhos", que compartilham a mesma mulher), os quais "defendían su soledad".[4] O narrador, já de início, indica sutilmente os rumos do conflito: os Nilsen teriam, então, de se defender de Juliana Burgos,

[3] Sarlo (2008, p. 18) condensa a problemática: "Diante do passado criollo, Borges se pergunta como evitar as armadilhas da cor local – que só produz uma literatura regionalista e estreitamente particularista – sem ao mesmo tempo renunciar à densidade cultural que vem do passado e que é parte de sua própria história pessoal."

[4] BORGES, Jorge Luis. La intrusa. In: *El informe de Brodie*. Espanha: Alianza Editorial, 1998, p. 13. Todas as citações utilizam a mesma edição. A partir de agora, será indicado somente o número da página.

a deflagradora da desordem. Não teria esse conto um falso título, já que o enfoque é sobre a relação de união entre os irmãos, que precisam se proteger do mundo? É uma possível leitura, partindo do pressuposto de que Juliana nem é vista como uma pessoa, portadora de sentimentos e necessidades, muito antes um brinquedo que os irmãos disputam.

O narrador dedica um parágrafo para explicar a origem da história, que ganha, então, contornos de mito, já que contado, em pelo menos duas versões, em rodas de mate. Ele toma conhecimento por meio de um amigo, Santiago Dabove. Trata-se de uma história de *orilleros antiguos*: "malevos", homens que vivem às margens dos rios. E ele ainda avisa: pode ceder à tentação literária de aumentar ou acrescentar algum detalhe. A maioria dos contos do livro *El informe de Brodie* (1970) possui traços de oralidade: histórias que alguém contou a Borges, e ele decide registrar.

Por meio de uma conversa com um padre local, o narrador sabe que na casa dos Nilsen o único livro que havia era uma Bíblia, uma informação aparentemente dispensável, mas que significa a impossibilidade de registro da história dos irmãos, viva somente na tradição oral. Na verdade, ficou imortalizada na obra borgeana.

A casa primitiva dos dois, em que poucas pessoas entraram, é descrita. A pobreza e as privações são evidentes. Seus luxos concentram-se em poucos "objetos": o cavalo, os arreios, uma faca, a roupa de usar nos sábados e o álcool. Uma mulher, mais tarde, completaria a lista.

Os irmãos, que compartilham a identidade de "Colorados" perto de Morón, região de Buenos Aires, destacam-se pela valentia: "No es imposible que debieran alguna muerte." (p 13). São eles fora-da-lei, já que "pelearon" até com a polícia. O mais novo até enfrentou um valentão chamado Juan Iberra. Ou seja, a coragem e a violência os definem. Sarlo (2005), uma das principais críticas borgeanas, explica:

> Borges percebe o éthos da coragem como valor pré-moderno, necessário num mundo bárbaro em que o Estado e as instituições eram ausentes ou distantes. Nesse mundo (uma planície do rio da Prata durante o século XIX: um lugar literário porém ancorado na história), honra e coragem estavam soldadas; a coragem podia ser legitimamente exagerada [...]. Seja como for, essa continuava sendo a forma plena da virtude masculina, preferível como hipérbole que como ausência. (p. 191).

Dessa forma, também fica claro que a questão identitária no texto borgeano envolve contornos regionais (trata-se de região do Pampa argentino), por não haver, no contexto abordado, a ideia de nação. Por outro lado, pode-se falar em um viés "nacionalista" da obra borgeana, por enfocar um mito de origem de criação da Argentina.

O narrador comenta que se desconhece a família dos dois, provavelmente filhos de estrangeiros. Antes disso, sintetiza a vida "profissional" deles: conduziram animais, carnearam bois, roubaram gado e até jogaram cartas. E, o mais importante, conta sobre o laço de proteção que os une: "Malquistarse con uno era contar con dos enemigos." (p. 14).

Após conhecer todo esse contexto é que aparece a mulher, retirada de um prostíbulo ("casa mala") por um deles, o Cristián. E por que ele o fizera? "Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas." (p. 14). Juliana teria função dupla: servir de empregada e de "enfeite", visto que "no era mal parecida". (p. 14).

Eduardo também leva para casa uma moça, mas logo a manda embora. De repente, passa a andar mais calado, a beber somente no armazém. O narrador anuncia a mudança: "Estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los dos hermanos." (p. 15).

Assim, os indícios de que ela não é respeitada ficam cada vez mais evidentes. Cristián dá uma espécie de permissão a Eduardo: "Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usala." (p. 15). O narrador emenda, confirmando a interpretação sobre a mulher como simples objeto de posse: "Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro." (p. 15). Para Bourdieu (2007), o ato sexual representa dominação masculina, apropriação, e resistir à sedução é não se enganar, não se deixar possuir, atitude essa completamente ausente em Juliana. Diante da objetificação da mulher, não há reciprocidade sujeito-sujeito, pois ela é posta num contexto de inferioridade, reduzida a uma "coisa", como o próprio narrador enuncia (mas não julga!).

Os dois passam a compartilhar a moça, todavia a relação entre eles se complica. Puro ciúme, aponta o narrador. Entretanto, ainda há o que explicar: "En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba." (p. 16). Que a sociedade imprime na mu-

lher a submissão fica evidente, porém, aqui, de certa forma, os irmãos também respondem a uma "exigência social": não podem demonstrar sentimentos por uma mulher. Talvez se encaixe nesse contexto a afirmação de Bourdieu (2007):

> Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros se, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. [...] O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. (p. 63 e 64).

Em seguida, aparece talvez a única "ação" de Juliana, que demonstra ter consciência (pouca) de ser um objeto inicialmente pertencente ao irmão mais velho: "La mujer atendía a los dos con sumisión bestial, pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero no la había dispuesto." (p. 16). O adjetivo "bestial", se entendido tanto como selvagem quanto como absurdo, denota uma crítica sutil por parte do narrador, posto que não seria o comportamento esperado. Contudo, como não há contestação por parte dela (nem em pensamento), essa submissão é naturalizada na relação assimétrica de poder. De acordo ainda com Bourdieu (2007):

> quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. (p. 22).

Assim, decidem vender Juliana a um prostíbulo, em Morón. O detalhe é que nem explicam a ela o que planejaram. Simplesmente a levam (e ainda dividem o lucro). Porém, cada um vai a Morón "reencontrar" a mulher, até que um dia os dois acabam aparecendo na mesma hora, no lugar onde ela vive. Concordam que os cavalos iriam se cansar, então seria melhor levá-la de volta. O narrador alerta:

> Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande – ¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido! – y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia. (p. 17).

O fato é que ela desestabiliza a vida dos dois, mas eles não conseguem viver sem ela. Não há demonstração de afeto ou diálogo: a mulher é simplesmente "usada" por eles. Bourdieu (2007) esclarece:

> Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado de dominação. (p. 31).

No fim, Cristián definitivamente busca a integração inicial dos dois irmãos, querendo voltar ao equilíbrio. Assim, toma uma atitude: "A trabajar, Hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios." (p. 18). Os dois se emocionam: "ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla". (p. 18). Sem amigos e família, os dois se defendem do mundo. Juliana, por um breve momento, coloca em perigo a estabilidade que eles possuem. Repare-se que ela não fala uma palavra no conto inteiro. Ser mulher, nessa sociedade, é, antes de tudo, não ter voz. Retomando Bourdieu (2007, p. 46), "os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos."

Seguindo a ideia determinista de destino, nas obras borgeanas, percebe-se que a única saída é realmente "expulsar" a intrusa e se fechar novamente contra tudo e todos. Nesse conto fica claro que o meio onde o homem vive, como ele foi educado, a classe social a que pertence e sua própria família determinam quem e como ele será. No conto, o destino da mulher é evidente. Em uma sociedade claramente machista, não há como opinar sobre a própria vida.

Mais especificamente, quanto à representação de gênero feminino, no caso somente pela figura de Juliana, é bom lembrar Campos (1992, p. 113), em consonância com as teorias de Bourdieu: "A 'naturalização' de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão, a exclusão." Na sociedade violenta em que o conto é ambientado, como se pode ver, esses três elementos caracterizam a relação dos irmãos com a mulher. Além disso, essa também vê como "natural" a dominação masculina sobre si.

Com relação a essa dominação, é necessário lembrar novamente Bourdieu (2007, p. 7), para quem a submissão feminina resulta em uma aniquilação simbólica da mulher, processo esse denominado "violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas", mas que não acontece na ordem das intenções conscientes. Para o sociólogo, uma sociedade androcêntrica (visão essa historicamente construída) origina uma discriminação simbólica. E as divisões entre os sexos, construídas arbitrariamente, são apreendidas como naturais, evidentes. As mulheres, em consequência, legitimam essa dominação, pois

> aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (Bourdieu, 2007, p. 45).

Assim, os processos identitários naturalmente excluem a mulher. A ela cabe viver à margem, como um objeto que passa, literalmente, de mão em mão, ao sabor de seus novos donos. Segundo Silva (2005, p. 83),

> as relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam.

O fato de a mulher ser reduzida à sexualidade é narrado praticamente sem espanto. É visto com "naturalidade", já que o narrador não questiona a dominação que os gêmeos exercem sobre a companheira. E quando parece questionar, aponta somente à "submissão bestial" de Juliana. A ela não é dado o menor poder de escolha sobre sua própria vida. "A dissimetria é, pois, radical entre o homem, sujeito, e a mulher, objeto de troca; entre o homem, responsável pela produção e reprodução e seu senhor, e a mulher, produto *transformado* desse trabalho." (Bourdieu, 2007, p. 58).

No que tange ao viés nacionalista da literatura borgeana, recentemente resgatado pela crítica, Sarlo (2008) sintetiza:

> A primeira coisa que Borges faz é inventar uma tradição cultural para esse lugar ex-cêntrico que é seu país. Essa operação estética e ideológica percorre sua obra na década de 1920 e na primeira metade da década de 1930, até a *História universal da infâmia*, onde publica seu primeiro conto de *cuchilleros*. Mas a operação não se encerra por então: o problema da cultura argentina volta às ficções de Borges até seus últimos anos, especialmente em alguns contos de *O informe de Brodie*, escritos em meados da década de 1960. (p. 19).

Destarte, o conto em questão pode ser lido pelo viés de sua regionalidade, porém, relembrando a definição de Pozenato (2003),[5] aborda uma problemática que se estenderia por outros contextos. Sem dúvida é um dos exemplos mais cabais e marcantes de anulação do feminino como sujeito.

referências

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas.* Barcelona: Emecé, 1996. 4 v.

_____. El escritor argentino y la tradicción. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas.* Barcelona: Emecé, 1996. v. 1.

_____. La intrusa. In: _____. *El informe de Brodie.* Espanha: Alianza, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926.* [Rio de Janeiro]: Imprensa Nacional, 1955.

MACHADO DE ASSIS. *Machado de Assis:* crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34. Instinto de nacionalidade (1. ed. 1873).

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges.* São Paulo: Globo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil.* São Paulo: Ed. da USP, 2000.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo:* ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

POMMER, Mauro Eduardo. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 1991.

[5] "A existência de uma rede de relações de tipo regional, num determinado espaço ou acontecimento, não as reduz [as obras] a espaços ou a acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistas em sua regionalidade." (2003, p. 587). Além disso, o autor coloca: "Por uma dialética interna à obra, aquilo que, no ponto de partida, é particular, atinge um valor de universalidade, caráter que se costuma atribuir às obras literárias que realizam os objetivos da arte." (1974, p. 22).

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha.* Porto Alegre: Movimento, 1974.

_____. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: POZENATO, José Clemente. *Processos culturais:* reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003. p. 149-157.

SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo:* Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

_____. *Jorge Luis Borges:* um escritor na periferia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAVATER, Fernando. In: CAÑEQUE, Carlos (Org.). *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona, ES: Destino, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 7-72.

TORO, Alfonso de (Ed.). *Postmodernidad y postcolonialidad*: breves reflexiones sobre Latinoamérica. Madrid: Vervuert, 1997.

o quarto fechado: um ensaio sobre vida e morte

Marília Conforto

Uma pintura fantástica: era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuavam andando, falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro muito mais intenso do que o cotidiano: aliciante.
Lya Luft

O ensaio foi elaborado a partir da leitura do romance *O quarto fechado* (1986), de Lya Luft. O romance aborda os questionamentos surgidos no velório de Camilo, filho de Renata, personagem principal do texto ficcional. Os questionamentos gerados a partir desse acontecimento ecoaram, de forma diferente para cada um dos personagens envolvidos na trama. Renata, a mãe, é levada pela dor e pelas lágrimas a questionar-se como mãe, como esposa, como artista e como mulher. O pai, Martim, questiona-se em relação ao casamento, a uma antiga paixão, mas principalmente à sua relação com o filho. E, finalmente, a irmã gêmea de Camilo, Carolina, que sentia como se um pedaço de seu corpo tivesse morrido junto com o irmão.

O romance adquire uma universalidade ao tratar de um tema tão profundo e delicado como a perda de um filho. Independentemente das diferenças culturais, geográficas e históricas, as relações entre mãe e filho e seus desdobramentos, como a questão da temática da morte, são muito semelhantes e possuem as mesmas dimensões em qualquer parte do mundo.

A morte, no nosso entender, é a personagem principal. As personagens humanas, numa primeira análise, são os instrumentos através dos quais o narrador dá "vida" à morte. Já no sumário do romance, percebemos a presença da morte como "fio condutor". O livro é dividido em três partes, cada uma recebe um título e apresenta três capítulos, apenas numerados com algarismos romanos. A primeira parte recebeu o título de "A Ilha"; a segunda parte, "As Águas", e a terceira parte, "Thanatos". O primeiro título faz referência ao quadro do pintor suíço Arnold Böcklin, nascido na Basileia, a 6 de outubro de 1827. O pintor, filho de um comerciante têxtil, é considerado um dos maiores pintores suíços do século XIX.

Em sua pintura, ele faz uso de alegorias baseadas em criaturas míticas, antecipando-se ao Surrealismo que se expandiu no século XX. Começou por pintar idealizadas e clássicas paisagens, mas, a partir de 1870, voltou-se para as lendas alemãs, à semelhança do que fez Wagner na música. Nos seus últimos trabalhos como "A ilha dos Mortos", nota-se nitidamente a influência que os sonhos nele provocavam:

Figura 1
Fonte: Internet (2008).

O quadro "A ilha dos Mortos", de Bröcklin, pintado em 1880, definido pelo pintor como "um lugar tranqüilo" (2008), tinha muita importância para ele, tendo pintado cinco versões da composição. O título foi sugerido pelo branco da figura e o caixão no barco em contraste com a negrura do ambiente e pela "sua esmagadora impressão de mobilidade e silêncio". (2008). Tal como um sonho, a pintura provoca um conjunto de sensações, cores diversas, umas de tranquilidade, outras de alguma perturbação.

Apesar de considerarmos a morte como uma "personagem" ao redor da qual se articulam outras personagens e sentimentos, a narrativa *O quarto fechado* aproxima-se do modelo tradicional de narração. Há personagens, uma linearidade de enredo e elementos que nos permitem visualizar espaço e tempo. A linguagem utilizada é simples, mas reflexões e ideias expressam, a partir da leitura, uma intricada complexidade de análise sobre os temas abordados entre os quais destacamos a questão da morte.

Para Renata, a morte do filho representou, ao mesmo tempo, a finalização de qualquer mudança de comportamento na relação mãe e filho, como também a amarga constatação de que o tempo não poderia retroceder e como se ela não tivesse o direito de tornar-se a mãe pelo menos na hora da morte do filho. Vendo o filho no caixão, Renata tenta reagir como mãe de Camilo, no sentido emocional e sentimental da relação:

> A mãe inclinou-se para a frente, e disse: – Meu filho? – Onde você está? Quis acrescentar, mas calou-se.
> Dirigia-se a ele insegura, como se não tivesse o direito de chamá-lo assim. Como se, tão solene em sua morte, ele fosse arquear a sobrancelha, naquele jeito seu, fitando-a com olhar impenetrável. Ainda que ela fizesse o que talvez Martim esperara dela, jogando-se sobre o filho a noite toda, beijando sua boca dura e fria, ele não se comoveria mais. O tardio amor da mãe não o alcançara, lá onde ele começava a se encerrar. (LUFT, 1986, p. 25-26).

Carolina, a irmã gêmea de Camilo, tinha com o irmão uma relação muito especial e estranha aos olhos da família e conhecidos. Os gêmeos não tinham nascidos iguais.

> De sexos diferentes seriam como dois irmãos quaisquer. Parecidos, sim, pequenos débeis. Mas com o tempo haviam-se tornado mais e mais semelhantes. Renata sabia, todos sabiam sem coragem de dizer: eles *treinavam* para ser iguais. Exercitavam-se nisso com a tenacidade com que ela (Renata) outrora se preparara para seu piano. E adquiriram, um do outro a mesma postura, o modo de virar a cabeça, de segurar um livro, de andar. Aquela maneira furtiva de ser. Isso os cercava de um halo, isolava-os dos demais. As pessoas ficavam de início curiosas, depois sentiam desconforto: aqueles dois estariam brincando? Riam-se delas em segredo. Por que pareciam analisar tudo com esse ar superior? (LUFT,1986, p. 34-35, grifo da autora).

O pai, Martim, não via com bons olhos essa relação entre os irmãos. E irritava-se:

> – Garoto que só anda com a irmã vira maricas! E procurava separá-los. Levava Camilo para a fazenda quando menino para que o filho aprendesse os encantos da vida que lhe fora destinada. (LUFT,1986, p. 35).

Com a filha era mais tolerante, não tinha grandes esperanças em relação a ela:

> Pouco esperava dela: sua estrutura insuficiente, a palidez que nem os remédios nem o sol do jardim de Mamãe conseguiam debelar, suas manias não perturbavam o pai; mas em Camilo o atormentavam. (LUFT,1986, p. 35).

Em relação à morte do filho, Martim reagiu assim:

> Queria ordenar à Morte que recuasse; ou comandar, na casa, na cidade, que apressasse o ritual, penoso e demorado, fora do seu controle. Na verdade, a morte do filho naquelas circunstâncias o envergonhava como fracasso pessoal. O que fora seu casamento? Frustração, separação, aqueles filhos esquisitos, e agora... isso. Martim não era ninguém naquela noite. Conflitos sentimentais sempre o deixavam constrangido, mas a morte era pior, diante dela ficava derrotado. Nem sabia como se portar. Pessoas abraçavam-no murmurando as mesmas coisas: Tão jovem... que tragédia... Fingiam não saber que Camilo se matara. Certamente, às costas de Martim, diriam: – Matou-se por causa do pai... (LUFT, 1986, p. 49).

A dor e o sofrimento são uma constante nas relações familiares em *O quarto fechado*. A meia irmã de Martim, por quem ele se apaixonara, mas o casamento não chegara a se concretizar pelo fato de serem meio irmãos. Ella era o seu nome, Martim questionara-se sobre o estranho nome: "Ella: quem teria escolhido para a menina sem pai o nome ambíguo, profético, de meia humanidade, meia ausência?" (LUFT, 1986, p. 53). Martim carregava consigo mais uma frustração amorosa. Pensava ele, ao ver Mamãe entrar no quarto de Ella:

> O amor se frustrara porque, para Mamãe, para parentes e amigos, os dois eram irmãos; criados juntos, desde tão pequenos, era como se tivessem nascido de um mesmo ventre. Desde que se lembravam, fora assim. E quando na adolescência, ardores mais intensos os haviam lançado um para o outro, a severa proibição de Mamãe, isto é, Martim não queria: sentia-se seu devedor, e sua vontade forte, a urgência do coração e do corpo entravam em conflito com o dever. A situação arrastara-se por dois ou três anos: separações, tentativas de esquecer, reencontros tumultuados e ardentes em solitários cantos da fazenda, ou nalgum quarto da casa de Mamãe. Tudo a um tempo tormento e exaltação. (LUFT, 1986, p. 53).

O quadro sobre a ilha da morte que aparece na narrativa e dá título à primeira parte do livro é uma simbologia muito importante. Ressaltamos que as personagens estão tão aprisionadas em seus sofrimentos causados por relações afetivas, que é como se elas estivessem presas em uma ilha.

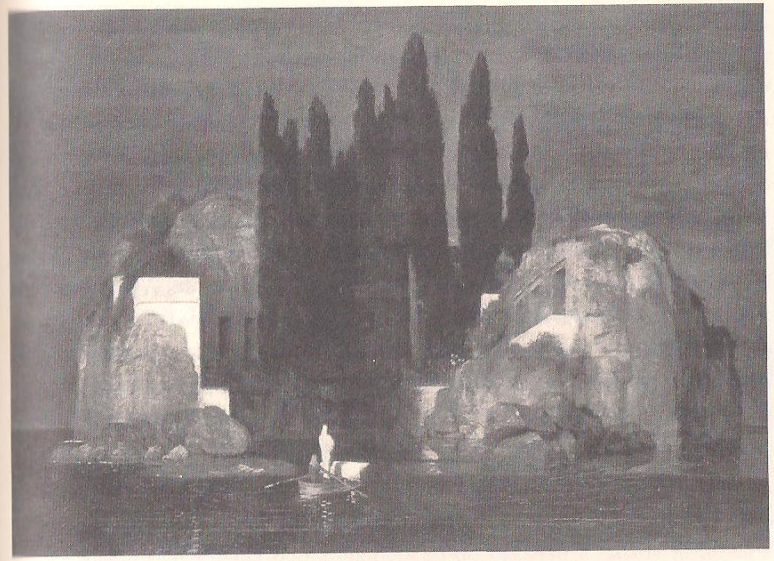

Figura 2: A Ilha, de Arnold Böcklin
Fonte: Internet (2008).

A temática da morte é recorrente na ficção brasileira. No livro *A legião estrangeira,* de Lispector, no conto "Os obedientes", a morte também é tematizada. Nesse conto, ela aparece como uma forma de libertação de uma mulher de um laço matrimonial e de uma vida em comum. Nessa história não há diálogos, é narrada por meio da voz da narradora. Ela nos conta sobre a vida de um casal, que tentou viver intensamente. O viver intensamente, para eles, era fugir de um comportamento determinado. Segundo a narradora, o casal tinha

> a compenetração nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. "Ser igual" fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta. O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade era o de pessoas anônimas. O de filhos de Deus, como um clube de pessoas. (LISPECTOR, 1977, p. 92).

Se a morte aproxima as duas personagens, o significado é diferente. Para a personagem de "Os obedientes" significou a libertação feminina do laço matrimonial. Para Renata foi a perda do filho, provavelmente, um dos poucos moti-

vos que lhe davam sentido para continuar vivendo, já que se sentia frustrada na carreira de pianista e no casamento fracassado. Pergunta-se: o que aproximaria a personagem de "Os obedientes" e Renata? Além da vivência do sentimento de perda gerado pela morte consideramos que a preocupação com a busca do *eu* seria outro laço que unia, também, as outras personagens femininas da ficção de *O quarto fechado*. Inferimos que na obra de Clarice Lispector como na obra de Luft, objeto de nossa análise, pode-se destacar a preocupação com a busca e o entendimento do *eu*. Essa busca é atingida por um processo de aprendizagem que, no espaço da narrativa de *O quarto fechado,* se deu pelo sofrimento. A morte desvela as condições emocionais em que se cruzam relações afetivas da família de Renata. Ao tematizarmos relações afetivas, estamos, também, trabalhando com o processo de conhecimento, pois para Renata, Carolina, Clara, Mamãe, e Ella, a busca do *eu* pode ser definida, a partir da construção dessas personagens como a "ficção da errância". Essa ideia é desenvolvida por Lucchesi, para quem a errância se torna

> a um só tempo, o fundamento da ficção e o tema da obra ficcional. A errância como manifestação da condição humana é investigada e assumida na perspectiva do homem, ser errante que é. Trata-se da existencialidade projetada no espelho, a refletir a tensão entre o "ser-no-mundo" e o "estar-no-mundo". É a tomada de consciência do homem acerca do seu estado de abandono, obrigando-o a empreender uma viagem por mares revoltos na frágil embarcação da vida, sempre "à margem da verdade". (Lucchesi, 1987, p. 17).

O processo de aprendizagem vivido pelas personagens sofre, com a morte de Camilo, uma reordenação, pois a experiência da morte não pode ser transmitida, visto que é experiência pessoal e social única. Para cada uma, o aprendizado da morte é diferente, mas para todas, o traço de união é o sofrimento, o abandono e o desamparo que Camilo deixa como herança. DaMatta escreveu sobre a morte e, segundo ele,

> a morte parece-me, é um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, onde o indivíduo não existe como entidade moral dominante e o todo predomina sobre as partes. Aqui o problema não é bem a morte, mas os mortos. De fato, saber se a morte pode ser vencida, conhecer seu significado, ficar profundamente angustiado com o fato paradoxal de que é a única experiência social que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade, tomar a morte como algo isolado são questões modernas certamente ligadas ao individualismo como ética do nosso tempo e das instituições sociais. (DaMatta, 2000, p. 133).

Ressaltamos que, na narrativa, a morte passa a ser um problema, pois ela significou, em última instância, a retirada abrupta de Camilo da convivência quase simbiótica com a irmã e a mãe, causando para ambas uma desorientação de seu estar-no-mundo. Se observarmos, a morte não representa em si um problema, mas a ausência da pessoa falecida, sim. Em outras palavras, o morto e não a morte é o problema insolúvel. Por esse motivo, os rituais fúnebres são carregados de simbolismo e sofrimento. O que não é diferente com a morte de Camilo. Isso pode ser exemplificado na questão do tempo e do espaço da narrativa. O tempo é o do velório, ou seja, o romance se desenrola no velório do filho. O espaço é a sala onde Camilo é velado. É um espaço fechado, assim como o título do romance e a vida afetiva de sua personagens. Há outros espaços na trama, mas eles são conhecidos através de *flashes* das memórias de cada pessoa envolvida na trama.

Como já foi dito anteriormente, o sofrimento liga a construção das personagens femininas na narrativa de Luft. Para entendermos o tema do sofrimento, é importante ressaltar que ele se constrói a partir do discurso. Concordamos com Orlandi que ressalta que a enunciação do discurso é datada histórica e socialmente. Essa ideia é muito importante ao tratarmos da construção do discurso feminino. Em um breve "passeio" pela história feminina, é possível identificar etapas da construção desse discurso.

A modernidade foi um acontecimento que trouxe às sociedades a possibilidade de uma vida melhor. Grandes inventos nas diversas áreas do conhecimento possibilitaram melhorias na vida cotidiana com aparelhos que podem fazer quase tudo. Se, por um lado, o progresso é inegável, por outro, a modernidade trouxe inúmeras consequências que podem ser percebidas em várias instâncias sociais, tais como: o consumo, as relações afetivas e profissionais, por exemplo. A modernidade também levou ao que chamaríamos organização e padronização de sentimentos e a forma de manifestá-los, assim como a moda e o comportamento social. Adorno refletiu sobre esse processo de padronização e organização como sendo o "fim da última possibilidade de uma experiência de si mesma". (1993, p. 55). O autor também nos lembra que

> a divisão do mundo em coisas importantes e secundárias – que serviu sempre para neutralizar como meras exceções os fenômenos – chave da mais extrema injustiça social – deve ser obedecida na medida em que se convencer de sua inverdade. Ela, que transforma tudo em objetos, precisa tornar-se, ela própria, objeto do pensamento, ao invés de guiá-lo. Os grandes temas não deixarão de

se apresentar aí, mas não mais "tematicamente" no sentido tradicional, e sim de maneira fragmentária e descentrada. (1993, p. 55).

A história das mulheres, no Brasil, é também a história do patriarcalismo e do mando masculino, calando a voz feminina através do poder e da violência, restringindo seus espaços de atuação. Mesmo assim, a mulher, ao logo do tempo, se fez ouvir. Muitas são as análises sobre a construção da figura feminina. Ressaltamos que, para cada figura feminina construída, corresponde um determinado momento socioeconômico na história que é a história da escalada do poder e da voz masculina. Essa construção se dá, em um primeiro momento, a partir da voz masculina, mas a mulher subverte essa voz, interferindo paulatinamente e alterando o modelo. A literatura produzida por escritoras latino-americanas é um exemplo dessa interferência, possibilitando à mulher ser agente e autora de sua própria história. E, muitas vezes, como no caso de Isabel Allende, em *Casa dos espíritos* ou como na obra de Elza Osório *Há vinte anos, Luz*, delatam a crueza do regime militar e suas consequências humanas.

Sinteticamente, poderíamos delinear a história da mulher em quatro fases. A primeira, durante o processo de hominização, a mulher era temida, cultuada como deusa pelo desconhecimento masculino acerca do processo de procriação. Ela aparece como a Eva no imaginário cristão. A Idade Média trouxe um novo padrão de construção da imagem feminina, a mulher oscilando entre santa e demônio. Se soubessem os segredos das ervas, eram consideradas feiticeiras. Se fossem mestres na arte da sedução, eram consideradas como a transformação de uma das muitas faces que o demônio poderia tomar. Para a Igreja, a mulher fora criada por Deus a partir de um osso curvo, a costela de Adão, portanto o seu caráter era "torto" e dissimulado.

A época moderna trouxe, além do que já foi dito, uma nova construção da figura feminina. Com a invenção do cinema, do rádio, da televisão e também da pílula, a mulher continua a trilhar o árduo caminho em busca da emancipação. Ganha o mercado de trabalho, e a revolução sexual foi um importante marco no processo de emancipação feminina. Mas a mulher torna-se refém da ditadura da beleza, da magreza e da juventude. Em contrapartida, a construção da figura feminina atual ainda guarda elementos das outras fases. É importante ressaltar que a divisão elaborada aqui é apenas didática, porque hoje a mulher se permite uma beleza real com rugas, um corpo mais curvilíneo. Boa parte das mulheres hoje está mais preocupada em construir uma identidade e privilegiar o que realmente elas querem e não o que os homens querem. A mulher desconstrói essas

imagens e, na verdade, a sua imagem é um pouco de tudo, à medida que isso pode servir ou não para a construção de sua identidade. Se a modernidade trouxe a fragilização dos laços afetivos, como argumenta Bauman, em *Amor líquido*, por outro lado, trouxe a opção de construir uma identidade própria, incluindo todos os modelos acima descritos ou não se enquadrar em nenhum modelo, subvertendo o discurso masculino. As personagens de *O quatro fechado* não se enquadram em modelos já estabelecidos, na verdade, sua identidade e, consequentemente, o traço de união entre elas é a desconstrução, é a busca através da errância pelo seu *eu*. Afinal, quem somos? Que papéis realmente exercemos? Já que o papel que esperam de nós não é o que queremos, esses parecem ser os questionamentos constantes das personagens.

Essa multiplicidade de atitudes e sentimentos que representam a sociedade moderna está presente na literatura feminina. A identidade feminina está sempre sendo construída e fragmentada. No velório do filho, Renata revisita sua vida passada. Ao revisitar seu passado, podemos observar as muitas faces de Renata em busca de seu *eu* para entender quem é e qual é seu lugar no mundo. Ao observar o marido, Martim, Renata recorda:

> O ex-marido, o homem a quem tinha amado: Martim. Sabia de cor cada vinco do rosto, cada detalhe e segredo do corpo. A amargura, a decepção de agora não desfiguravam os traços que ela amara na juventude. Vivera com ele, dormira com ele, muitos anos. Fizera-o sofrer. Com ele passara da exaltação à estranheza, da paixão ao rancor, com ele vira desmoronar o que pensavam construir para sempre. Mas uma distância interior jamais fora vencida. O fervor e a doçura se tinham feito impaciência, de amantes passaram a estrangeiros. De quem a culpa? (LUFT, 1986, p. 15).

Logo em seguida, Renata rememora sua carreira de pianista:

> Pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. Numa idade em que seus hábitos estavam arraigados, não conseguira mais mudar. Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até ali concentrada em si mesma, não conseguia se repartir: muita solicitação agora, e ela impotente. Não, o amor não bastara. Tinham passado todos os estágios de uma lenta, dolorosa separação. Raramente se viam: evitavam-se, receando novas cenas. -Eu não sirvo para casar – dizia ela antigamente, vendo mulheres de sua idade rodeadas de filhos. Depois de casada, tarde demais, reconhecera que tinha razão. Embora solitário, duro, árido, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano. (LUFT, 1986, p.15-16).

As passagens selecionadas evidenciam a busca de Renata pela sua identidade. A personagem não conseguiu fugir da padronização de comportamentos e atitudes que a modernidade trouxe. E essa padronização (que ela não queria) foi a que a levou à infelicidade no seu relacionamento. Como profissional, como mãe e mulher, Renata opta pelo isolamento. Em outro momento, Renata conclui:

> Fora uma estranha na sua casa, na sua mesa, na sua cama. Podia deitar-se com ela, mas quanto mais forçava por entrar também na sua alma, mais se desatavam os laços; tudo se enovelava em coágulos de sangue, lágrimas. Mesmo querendo, não conseguiriam mais ordenar aquela teia. Renata fora instável: ora tão carente de amor, depois fria, pérfida, fazendo tudo para o ferir. [Martim] – Eu sempre acabo ferindo as pessoas que amo – confessara numa ocasião, chorando. Mas cada vez mais se isolara de tudo. (LUFT, 1986, p. 16).

O mesmo sabor amargo de sua errância se estende ao filho Camilo. Renata sente-se impotente:

> Se o quisessem amar agora, como antes não tinham conseguido, se o quisessem compreender, por mais que estivesse quieto e indefeso, seria bater num aposento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador. (LUFT, 1986, p. 16).

Esse sentimento de fracasso e erro nas decisões tomadas no decorrer da vida de Renata, esse isolamento que ela se impôs como um castigo são as marcas do aprender a ser-no-mundo moderno padronizado. Nesse aprender a ser-no-mundo, voltamos ao conceito de errância, agora em Heidegger. Para ele, "a errância é o espaço do jogo deste vaivém no qual a ek-sistência in-siste se movimenta constantemente se esquece se engana sempre e novamente". (Apud LUCHESI, 1987, p. 14). Esse jogo possibilita ao ser humano descortinar a verdade e, assim, viver de maneira plena a liberdade. Para Heidegger, "somente ancorado ao porto da liberdade, torna-se possível ao homem escolher seu caminho e, assim, almejar a conquista da verdade seu objetivo maior". (Apud LUCHESI, 1987, p. 14).

A morte era o porto da liberdade, citado por Heidegger, para Renata. O quadro "Ilha dos Mortos" exemplifica essa liberdade no sentido de que, com a morte, terminava a errância, e todos os seus dilemas estariam resolvidos sem que ela necessitasse interferir, opinar, decidir:

> Renata amava aquele quadro. Conseguira que seu piano fosse colocado de modo que, nas longas horas de estudo, o pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali, sentia-se já naquele claro-escuro, rumor de pés alados, suspiros. Tudo vibrava, palpitava, por trás da cena imóvel. Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro. Um barco dirigia-se para lá; na proa, em pé, um vulto embuçado. Não se lhe via o rosto, voltado para a Ilha, mas Renata o imaginava esquálido, olhos fosforescentes: olhos de bicho no escuro. (LUFT, 1986, p. 19).

A morte de Camilo, para a irmã Carolina, representara o fim da tentativa que fizeram a vida inteira de ser um só. Carolina estava só e abandonada, como seria prosseguir dali para frente? Ela passara a vida tentando parecer-se com Camilo. A sua identidade era a identidade de Camilo:

> Era moça? Um rapaz? O sexo não se definia na pessoa deitada na cama, cabelos tapando a cara, mãos apertando o sexo entre as pernas magras. Deitava-se de lado, fechada sobre si mesma como uma navalha. Uma ostra: Chamava-se Carolina, mas poderia ser Camilo: o nome lhe assentaria igualmente bem. O que a determinava entre as pernas era inconsistente, apenas dizia que seria Carolina, e usava cabelo comprido. Os detalhes externos serviam para aplacar os outros: a realidade era o palco interior, onde os gêmeos representavam sua verdade: medir passo a passo a geografia da sua superação e analisar a possibilidade de a superar. Todo o resto era desimportante. Procuravam ignorar a platéia de rostos que os observavam, cheios de suspeita. (LUFT, 1986, p. 31).

O que antes era uma brincadeira entre eles, fingir-se de morto, ficarem imóveis deitados na cama, agora se revelava uma dolorosa realidade. Carolina pensava: "Se Camilo estiver morto, eu já comecei a morrer." (LUFT, 1986, p. 34). A morte do irmão acabara com o pacto que eles tinham estabelecido de serem iguais. Renata e todos sabiam que eles treinavam para serem iguais. A morte para Carolina passara a ser também uma forma de libertação. Libertação de uma existência que não tinha sentido sem a presença física do irmão.

O acidente de Ella representava a "morte em vida", sempre a lembrar a Martim o grave erro que cometera em se apaixonar pela irmã de criação. Mamãe, na verdade, mãe de criação de Martim, decidira que aquele afeto não poderia crescer. Ella seria mandada para casa de parentes distantes. Ella tomara a decisão de fugir com seu amor:

> Combinaram um encontro secreto no pomar atrás da casa, onde a moça costumava apanhar frutas. Martim viria da cidade, queria levá-la consigo. Ella esperava, sentada na cerca. Talvez, acossada pelo amor tivesse chegado cedo demais; talvez Martim se houvesse atrasado. De qualquer modo, o destino chegara em tempo: derrubara a moça da cerca, uma queda pequena, mas fatal. Martim só voltara a vê-la dias depois, paralisada numa cama, mal o reconhecendo: Ella iniciara uma viagem sem retorno para longe dele, que só a podia contemplar do lado de cá. (LUFT, 1986, p. 54).

Mamãe é prisioneira de outro sentimento, como cada personagem; Clara, Renata, Camila, Ella são prisioneiras em uma "ilha" que ora é marcada pela morte, ora é marcada pelo sofrimento. Ella nascera quando Mamãe era solteira, segundo ela um período de descaminho e sofrimento. Talvez isso justificasse o tratamento mais frio em relação a Ella do que com seus filhos emprestados, Clara e Martim. É importante ressaltar que o destino não só resolvera o problema, segundo Mamãe, mas também fora uma armadilha, pois ligou a filha, fruto de um descaminho, definitivamente, à mãe que a tratara sempre com frieza, como se quisesse culpá-la pelo seu mau passo. Após o acidente,

> fora [Ella] se encerrando cada vez mais naquela condição desumana, muitas vezes Mamãe duvidava\; teria agido certo? Afinal o destino decidira por ela. Aliviara-a, recolhendo Ella àquela ilha. Por outro lado, amarrara Mamãe com insidiosos fios a uma trilha: a doente insistia na presença dela. Só a ela aceitava bem, só por ela se deixava alimentar, lavar, cuidar. Quando ainda estava mais consciente, recusara-se a receber outras visitas que não Mamãe e Martim. Clara pouco a procurava, fazia-lhe mal aos nervos entrar ali. (LUFT, 1986, p. 54).

Clara também estava presa em uma ilha da qual não conseguia sair. Sua paixão por um padre a trancara para sempre em si mesma no espaço de seu quarto, sem coragem para a vida. Clara "nunca mais o vira. No começo, pensara em morrer. Não conseguira assimilar o que acontecera, seu mundo se desestruturara e ela não o conseguia se recompor". (LUFT, 1986, p. 102-103).

As personagens de *O quarto fechado* possuem outro laço de união decorrente da morte, ele é o da finitude. O narrador e a voz das personagens conduzem o leitor a conhecer o processo de aprendizagem, no qual viver é aproximar-se da morte. Nem sempre ela é física como no caso das mulheres analisadas, mas está sempre presente como a solução de identidades fragmentadas e com dificuldades em lidar com as relações estabelecidas em seu entorno. Em especial as relações afetivas, pois são elas que determinaram a

sua condição de ser-estar no mundo. Octávio Paz refletiu sobre o amor na modernidade. Segundo ele:

> No Ocidente repetiu-se o fenômeno do primeiro pós-guerra: triunfou e espalhou-se uma nova e mais livre moral erótica. Esse período apresenta duas características que não aparecem no anterior: uma, a participação ativa e pública das mulheres de dos homossexuais; outra, o tom político das reivindicações de muitos desses grupos. Foi e é uma luta pela igualdade de direitos e pelo reconhecimento jurídico e social: no caso das mulheres de uma condição biológica e social; no caso dos homossexuais, de uma exceção. As duas exigências, a igualdade e o reconhecimento da diferença, eram e são legítimas; contudo, diante os comensais de O Banquete platônico teriam arregalado os olhos: o sexo, matéria de debate político? No passado fora frequente a fusão entre erotismo e religião; o tantrismo, os gnósticos; em nossa época a política absorve o erotismo e o transforma: já não é uma paixão e sim um direito. Ganância e prejuízo – conquista-se a legitimidade, mas desaparece a outra dimensão a passional e a espiritual. Durante todos esses anos foram publicados, como já notei muitos artigos, ensaios e livros sobre sexologia e outras questões afins com a sociologia e a política do sexo, todas elas alheias ao tema destas reflexões. O grande ausente da revolta erótica deste fim de século foi o amor. (PAZ, 1994, p. 138).

A leitura do romance de Lya Luft permite muitos caminhos para reflexão. Optamos pela relação morte-vida e seu impacto na construção das personagens. Ao nos debruçarmos sobre esse binômio, observamos que ele é estabelecido para evidenciar um processo de aprendizagem a aprendizagem do amor. Foi por amor que Camilo se suicidou, foi o amor que traçou o destino, o caminho das personagens. Não é o amor banalizado pela sociedade moderna. Mas o sentimento que desencadeia o conhecimento do Eu, sua fragilidade perante um mundo, onde tudo e todos possuem um "valor de mercado". A morte, forte presença no romance, também pode ser deslocada quando se trata de refletir sobre a história das mulheres que é construída a partir dos silêncios, das violências, dos embates e também pela morte física ou simbólica, que se tem traduzido na mudança comportamental das mulheres que se reflete na escritura feminina.

referências

ADORNO, Theodor W. *Mínima morália:* reflexões a partir da vida danificada. 2. ed. Trad. de L. E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

DaMATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. In: _____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977. (Coleção Nosso Tempo).

LUCHESE, Ivo. *Crise e escritura:* uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LUFT, Lya. *O quarto fechado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PAZ, Octávio. *A dupla chama:* amor e erotismo. Trad. de W. Dupont. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<htpp:/tapornumporco.blogspot.com/2007/09/ilha-dos-mortos-de-arnold-debcklin-por.html>. Acesso em: 12 nov. 2008.

quando a voz feminina constrói realidades[1]

Salete Rosa Pezzi dos Santos

Hay toda clase de historias. Algunas nacen al ser contadas, su substancia es el lenguaje y antes de que alguien las ponga en palabras son apenas una emoción, un capricho de la mente, una imagen o una intangible reminiscencia. Otras vienen completas, como manzanas, y pueden repetirse hasta el infinito sin riesgo de alterar su sentido.
Isabel Allende

literatura na américa latina

Com o advento da modernidade, instaura-se a segmentação de campos de trabalho a fim de ordenar a atuação dos indivíduos na sociedade. As disciplinas surgidas mais ou menos nessa época reforçaram a idéia de compartimentação das áreas do conhecimento, estabelecendo-se espaços específicos, cujos limites deveriam ser respeitados. O fascínio pela manutenção dessas fronteiras exacerbou a delimitação de determinados domínios, e qualquer tentativa de transpor essas linhas demarcatórias era logo rejeitada, uma vez que se configurava como invasão de território.

Também a busca de apreensão do fenômeno literário suscitou a desmedida procura por modelos de estudo, os quais apresentavam um caráter generalizado e não atendiam às especificidades de cada produção literária, ignorando, por exemplo, as circunstâncias históricas e culturais em que era escrita a obra, pois a única preocupação era explicar o produto, ignorando qualquer característica diferencial.

Em meados do século XX, solidificou-se o cânone ocidental, quando a Crítica corroborou os pressupostos que serviam de critérios de avaliação da obra literária, instituindo-se como referência para a validação ou não do que

[1] Parte deste texto, com o título "Eva Luna: transgressão e identidade", encontra-se em: SILVA, Antônio de Pádua da. *Gênero em questão*: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: Eduep, 2007.

era produzido nesse campo. Entretanto, também a Crítica sentiu os efeitos da ruptura, quando os mesmos questionamentos de que foi alvo a Teoria Literária, atingiram-na, desvelando-se seu caráter etnocêntrico e monocultural. Kothe (2000, p. 22) pondera que "a história da literatura é escrita como se o cânone fosse puro abrigo do talento, e como se todo talento fizesse parte desse panteão acadêmico. Ao contrário da prática vigente, só deveria passar a fazer parte dele quem fosse além de suas limitações, pois só então teria algo novo a dizer."

A partir dos questionamentos sobre essa instância, foi possível multiplicar os cânones, os quais reestruturam-se diversamente, fomentando espaço a vozes até então silenciadas. Esse movimento foi de suma importância, pois implementou discussões a respeito de processos tidos como naturais e inquestionáveis, emergindo, assim, a possibilidade de repensar, por exemplo, o lugar da mulher nas mais variadas esferas da sociedade, especialmente na literária.

Com a investigação irrompida sobre a natureza da obra literária, a Crítica

> perde os referenciais que sempre lhe serviram de base, como o conceito de "harmonia estética", e mergulha em um terreno pantanoso, sem parâmetros definidos. O texto passa a ser abordado em suas relações com outros, sem o privilégio concedido pela "literariedade", e seus critérios de avaliação passam a oscilar de acordo com o olhar adotado e o *locus* de enunciação do estudioso. (COUTINHO, 1999, p. 251).

Entretanto, isso não significa que a Crítica seja falaciosa, somente "seus absolutos" foram deixados de lado para dar espaço a elementos mais complexos e problematizados. A partir dessa nova percepção, os estudos teóricos voltam sua atenção para a diversidade de produção e as tensões geradas entre "formas de expressão hegemônicas e contra-hegemônicas." (COUTINHO, 1999, p. 251).

No atual panorama multicultural, não parece mais possível observar limites rígidos, visto que, de forma cada vez mais acentuada, as diferenças se fazem notar e clamam por imprimir sua identidade, como também cada vez mais firmemente toma espaço a produção de segmentos sociais que reivindicam a alteridade de etnia, gênero, sexo ou classe. São diversidades que se mostram e se avizinham, clamam por seus espaços e contribuem para "a superação das diferenças geográficas e lingüísticas." (DUARTE, 1998, p. 77). A relevância e o crescimento dessas investigações acarretam,

> tanto na academia quanto na própria produção artística, a emergência de uma nova política do valor, com o privilégio da dimensão cultural sobre confinamento no literário, do ético-político sobre o estético, do cotidiano sobre a tradição letrada, do multicultural sobre o canônico (e ocidental). (CUNHA, 1998, p. 68).

Abre-se, assim, a possibilidade de instaurar um conjunto de novas escolhas na academia e na área de Letras, que culmina com o que Cunha (1998, p. 68), tomando emprestado de Silviano Santiago, chama de "ousado gesto metodológico" de novos estudiosos.

Entretanto, não se pode esquecer que, na América Latina, apesar da preocupação com a historiografia literária desde a independência política da maioria dos países, a constituição das histórias literárias sempre teve como modelo a produção européia. Em função disso, as manifestações literárias latino-americanas eram vistas como extensões das escolas surgidas no âmbito europeu, uma vez que os parâmetros para qualquer estudo desenvolvido em países latino-americanos estavam respaldados nos moldes importados da Europa. Na atualidade, esse panorama vem mudando, dando lugar a histórias literárias de caráter inovador, o que permite a inclusão

> não só [da] produção de grupos étnicos até então excluídos pela vertente canônica, dentre os quais indígenas com línguas ainda vivas e um repertório de textos tanto escritos quanto orais, como também outros registros, como o 'popular', sempre contraposto ao 'erudito', presente em expressões como o *corrido* mexicano ou o cordel brasileiro. (COUTINHO, 2003, p. 21).

Essa abertura tem permitido que discursos situados na área da cultura em geral sejam aceitos, estruturando-se o cânone sobre a possibilidade de abertura e constante reformulação. Essas questões podem encontrar acolhida na história da literatura, quando se examinam "lado a lado fatos, fenômenos ou acontecimentos, sem restrições apriorísticas, mas ao contrário, por uma ótica transcultural." (COUTINHO, 2003, p. 21). Por esse viés, com o diálogo estabelecendo-se em todos os níveis da arquitetura da história da literatura, constitui-se a nova historiografia, configurando-se como estrutura aberta, com lugar para discursos até então não reconhecidos pelo oficialismo, dentre eles, o discurso feminino, a literatura escrita por mulheres.

Quando se fala em literatura latino-americana, é importante apontar que José Angel Valente considerou o romance o gênero de emancipação dessa literatura. Nesse sentido, o que se percebe em relação a essa produção artística é uma transformação dos cânones europeus para alcançar personalidade própria. Ainda que não ocorra o esquecimento desses modelos, o romance hispano-

americano adquire contornos próprios, atestando a sua maturidade e independência criativa.

Na composição da literatura da América Latina, pode-se destacar a chilena, com a relevante herança cultural daquele povo. Com dois prêmios Nobel – Gabriela Mistral e Pablo Neruda – e dezenas de escritores de reconhecido valor artístico, confirmado tanto pela crítica quanto por um público que vai além das fronteiras do Chile, essa literatura é um contributo fundamental para a consolidação da literatura da América Latina. Assim, nomes de expressão como o da escritora chilena Isabel Allende[2] têm sido testemunho dessa inquestionável relevância. Com renomada produção literária, Allende compõe o quadro de mulheres ficcionistas contemporâneas e assoma como uma das grandes representantes do romance latino-americano.

Após o golpe militar que derrubou o governo de Salvador Allende, a autora abandonou seu país de origem, indo morar na Venezuela e, posteriormente, nos Estados Unidos da América. Embora tenha produzido peças de teatro na década de 1970, é possível considerar que o início de sua carreira como ficcionista acontece efetivamente a partir de 1982, ano em que publica *A casa dos espíritos,* obra que deu origem ao filme de título homônimo, alcançando, de acordo com Navarro (1988, p. 88), reconhecimento de público e crítica, firmando-se "imediatamente como obra magistral." Navarro (1988, p. 88) afirma ainda que esse romance é "provavelmente o livro que uniu, com maior êxito, o contexto histórico com a questão feminina." Delineava-se, assim, o perfil da escritora comprometida com a reescrita da História, a partir do ponto de vista feminino, dando voz às personagens que são capazes de "subverter os padrões sociais e instalar o caos na ordem patriarcal do mundo latino-americano" (Rodrigues, 1995, p. 171), colocando em evidência valores primordiais para a construção de uma sociedade em que homens e mulheres podem aspirar igualmente à concretização de seus ideais.

Na sequência ao lançamento de *A casa dos espíritos,* Isabel Allende dedicou-se à escrita de novas narrativas, consolidando uma obra de inquestionável valor literário. Dentre as inúmeras narrativas que compõem a produção literária da autora, o romance lançado em 1987, *Eva Luna* (1989), tem conquistado o interesse crescente de leitores, o que se comprova pelo número expressivo de edições do livro.

[2] Embora tenha nascido no Peru (Lima, 2 de agosto de 1942), a escritora considera-se chilena por formação.

Essa obra gira em torno da personagem-narradora Eva Luna, cuja identidade se delineia na medida em que se apossa da palavra e com ela constrói possibilidades diversas de vivência. Pertence-lhe não só a palavra cotidiana, mais que isso, ela é detentora da palavra que cria universos, a palavra que edifica mundos alternativos, nos quais é possível transgredir o estabelecido e sonhar com a liberdade. Muito cedo Eva Luna aprende a lição do poder da palavra proferida e, embora o mundo acabasse nas grades do jardim, no interior da casa,

> o tempo era regido por normas caprichosas. O espaço espichava e encolhia segundo minha vontade; o vão debaixo da escada continha um sistema planetário, e o céu, visto da clarabóia do sótão, era apenas um pálido círculo de vidro. Uma palavra minha e, zás!, a realidade transformava-se.[3]

A voz narrativa coloca em evidência ainda outras personagens femininas, emprestando-lhes vida e permitindo que se movimentem autonomamente. Com base nessas observações, o presente estudo busca, no texto de ficção *Eva Luna*, elementos que configurem a construção da identidade feminina através da palavra fundadora e da ação transgressora, com base na concepção da crítica literária voltada para o texto feminino.

personagens femininas: transgressão e identidade

Falar em literatura produzida por mulheres, na América Latina, de acordo com Jozef (1999, p. 52), pressupõe reconhecer que, embora a nação ou comunidade esteja "definida pelo poder patriarcal, também se dá à mulher um papel e um acesso à representação, ainda que limitado. A nova consciência nacional, nos países hispano-americanos, tem sido fator importante para a expansão da literatura escrita por mulheres." É dessa forma que as personagens dessas narrativas podem romper com o modelo tradicional, transgredindo o convencional para questionar o estabelecido. A escritura da mulher hispano-americana, segundo Jozef (1999, p. 52),

> constrói seu próprio texto transgressor. Recriando experiências particulares para expressar uma visão de mundo, as escritoras pós-modernas trazem à tona uma

[3] ALLENDE, I. Eva Luna. 3. ed. Trad. Luísa Ibañez. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 31-32. As citações referentes a essa obra pertencem todas a esta mesma edição, portanto, nas demais citações, serão referidas apenas as páginas.

> experiência cultural específica, com a qual manifestam a situação da condição feminina em nossas sociedades. Da composição das personagens e da ficcionalização de suas experiências resulta um retrato plural de mulher.

Ressalta-se, assim, a importâncias de historiadores e pesquisadores em geral estarem atentos às mudanças sociais, como também à noção de pluralidade. Samara (1997, p. 14), quando discute a construção da identidade na América Latina, enfatiza que "é preciso estar atento às diferenças entre homens e mulheres, entre gênero e raça, entre gênero e cultura, compreendendo, por exemplo, que 'identidade' é um conceito dinâmico." A autora complementa, afirmando que muitas vezes o conceito de gênero se constrói diversamente nas diferentes classes sociais. Essa questão remete à Eva Luna, pois, enquanto os patrões de Consuelo e Eva Luna detêm o poder de mando, direito que emana "naturalmente" da classe social a que pertencem, às duas personagens só resta encontrar alternativas de sobrevivência, num contexto em que os direitos sociais não são respeitados, e a opressão grassa livremente. Essa alternativa apresenta-se na transmutação da realidade, tarefa que Consuelo cumpre com primazia quando narra suas histórias para a filha, transportando-a para mundos longínquos e inimagináveis, onde tudo se transforma:

> o aposento se enchia de luz, desapareciam as paredes, dando lugar a incríveis paisagens, palácios abarrotados de objetos nunca vistos, países longínquos inventados por ela ou tirados da biblioteca do patrão; colocava a meus pés todos os tesouros do Oriente, a lua e mais ainda, reduzia-me ao tamanho de uma formiga, para eu sentir o universo a partir da pequenez, punha-me asas para vê-lo a partir do firmamento, dava-me uma cauda de peixe para conhecer o fundo do mar. [...] Semeou na minha cabeça a idéia de que a realidade não é apenas como percebida na superfície, possuindo também uma dimensão mágica e, tendo vontade, é legítimo exagerá-la e dar-lhe cor , para que a passagem por esta vida não se torne tão tediosa. (p. 28-29).

É interessante destacar a recorrência de personagens femininas da literatura latino-americana que encontram na palavra seu domínio como ser humano capaz de transformar realidades opressoras. Basta um rápido olhar pela produção literária de escritoras da América Latina para que assomem personagens como Malinalli, protagonista de *Malinche*, de Laura Esquivel, cuja capacidade de traduzir e de intermediar a cultura americana e a hispânica, permite-lhe perceber que ela, "que nem podia olhar diretamente nos olhos dos homens, agora tinha voz, e os homens, ao fitá-la nos olhos, esperavam atentos o que sua boca pronunciaria." (Esquivel, 2007, p. 71); Belisa Crepusculario, personagem do conto "Duas palavras", de Isabel Allende, a qual descobre que as palavras têm vida própria, são livres, que basta escolher a palavra certa, "uma palavra secreta para afugentar a melancolia" (Allende, 1991, p. 14); tia Jose Rivadaneira, de *Mulheres de olhos grandes*, de Ángeles Mastretta, cujas "altivez e alegria" foram maiores que o tempo, ao contemplar a filha recém nascida. Quando, passadas algumas semanas, a menina foi acometida de um mal que parecia levá-la para a morte, tia Jose esgotou "seu talento curativo", sem nada conseguir, recorrendo ao hospital para salvá-la. O marido confiava na ciência médica, que não parecia capaz de trazer de volta a luz àqueles olhos antes cheios de vivacidade. Nos rápidos momentos em que podia ficar com a filha, dizia-lhe "não morra" e perguntava-se o que poderia convencer a menina a acreditar que valia a pena o esforço de viver, até que

> uma manhã, sem saber por que, iluminada só pelos fantasmas de seu coração, aproximou-se da menina e começou a contar-lhe as histórias de suas antepassadas. Quem foram, que mulheres teceram suas vidas com que homens antes que a boca e o umbigo de sua filha se unissem a ela. De que eram feitas, quantas atribulações tinham passado, que dores e prazeres traziam de herança. [...] Por muitos dias lembrou, imaginou, inventou. Cada minuto de cada hora disponível falou sem parar ao ouvido da filha. Por fim, no entardecer de uma quinta-feira, enquanto contava implacável alguma história, a filha abriu os olhos e olhou-a ávida e desafiante, como seria o resto da vida. (Mastretta, 2001, p. 196-197).

Esses universos construídos pela palavra feminina dão conta do poder de mulheres que tiveram, por longo tempo, suas vozes caladas, seus gestos reprimidos, sua subjetividade abafada. Mais que isso, esses sujeitos femininos permitem vislumbrar que não somente a força física é capaz de demover percalços, mas, em especial, a sensibilidade atenta em relação ao outro.

Por isso, muito cedo, Eva Luna compreende que "a realidade não é apenas como percebida na superfície," e que é lícito nela interferir. Essa consciência lhe permitirá que inicie a desenhar, diferentemente da maioria das mulheres que a circundam, uma trajetória em que ela é a protagonista. Mesmo cercada por situações opressivas, Eva Luna sobrepõe-se às contingências adversas que a rodeiam e reverte a realidade imediata, dona de sua vontade, como no episódio em que se revolta contra a tirania da patroa, arrancando-lhe a peruca. Pensando ter destruído o "couro cabeludo" da senhora, foge aterrorizada para não mais voltar, sem levar em conta que ficaria na rua, à mercê das intempéries e da fome. Ou ainda, anos mais tarde, quando, trabalhando na casa do ministro de Estado,

não suporta mais a humilhante tarefa de retirar o urinol em que o ministro satisfazia "os apertos da natureza," e resolve dar um basta à situação. Eva Luna não podia "entender por que esse homem não usava o banheiro, como qualquer pessoa normal." (p. 122). No quinto dia de trabalho, ao ser chamada para desincumbir-se de seu dever diário, decidiu-se:

> Entrei naquele dormitório luxuoso e impregnado de cheiro de estábulo, inclinei-me para trás do assento e retirei o urinol. Da maneira mais tranqüila, como se fosse um ato de todos os dias, ergui o recipiente e despejei seu conteúdo sobre o ministro de Estado, livrando-me da humilhação com um só movimento de pulso. (p. 123).

Herda de Consuelo essa capacidade de superação, da qual faz uso como projeto de vida, pois cabia-lhe cumprir o desígnio de seu nome: "Ela se chamará Eva, para que tenha vontade de viver." (p. 27). Ela, que fora concebida no leito de morte de seu pai – ele fora picado por uma víbora e não havia como salvá-lo da morte -, nascia para ter "vontade de viver," fruto de um ato voluntário de Consuelo. Enquanto cuidava do doente,

> Consuelo notou que, ignorando o pânico ante a morte, a asfixia e a dor, o jardineiro reagia com entusiasmo quando ela lhe friccionava o corpo ou aplicava cataplasmas. Essa ereção inesperada conseguiu comover seu coração de virgem, [...] em seus trinta e tantos anos de existência, jamais conhecera o prazer e não o procurara [...]. Resolveu dar esse prazer a si mesma e, de passagem, oferecê-lo também ao doente, a fim de ver se partia mais contente para o outro mundo. (p. 25).

A idéia de higienização tão difundida em certas épocas, como forma de gerar filhos saudáveis, os futuros homens da sociedade, fundamentou a crença de que a mulher deveria manter-se virgem até o casamento. Nesse contexto,

> a virgindade feminina, cuja perda poderia legitimar a anulação do casamento, constituía-se o 'selo de qualidade' da mulher, o qual ela deveria proteger incondicionalmente, restando-lhe a sujeição a um discurso normatizador, que ditava padrões ideais de comportamento, cujos porta-vozes – moralistas, pregadores, confessores – incumbiam-se de propagar. (SANTOS, 2010, p. 152).

Essa convicção foi endossada pela Igreja que via na transgressão da regra um ato pecaminoso. Entretanto, nenhuma culpa experimenta Consuelo por

esse gesto, ao contrário, "o breve gozo de ambos alterou as sombras dos cantos," e o jardineiro, contrariando toda lógica,

> começou a melhorar, a febre baixou, e a respiração normalizou-se e ele pediu de comer. Consuelo compreendeu que, sem ter tal intenção, descobrira um antídoto contra as picadas venenosas, e continuou a administrá-lo, com ternura e entusiasmo, [...] até que o paciente pôde ficar de pé. (p. 26).

Consuelo escolhe como escrever sua história, fazendo-o a seu modo, sem remorsos, sem temores, contrariando o que a sociedade previa para o destino da mulher, em especial, durante o século XIX até meados do século XX. Esse foi um período em que a mulher tornou-se o centro das atenções de muitos estudiosos, os quais preocupavam-se com o comportamento feminino, acreditando que seu papel primordial era casar-se, constituir família, cuidar da prole e do marido, a este cabendo, e somente a ele, os embates externos, a vida pública. E mesmo essa atribuição conferida à mulher foi desacreditada, no momento em que pensadores como Fichte, Hegel e Comte[4] colocam em dúvida a capacidade da mulher para qualquer cargo de governo, até mesmo para a simples organização de um lar. Os ideais positivistas influenciaram grandemente o mundo ocidental, reiterando-se a idéia de que a mulher merecia proteção, fato que só poderia consolidar-se à medida que ela estivesse submetida às leis patriarcais presentes em todos os seguimentos da sociedade. O estudioso francês Michelet, sintonizado com as idéias positivistas da época, publica a obra *A mulher* (1995), na qual enfatiza a relevância da mulher devotada ao lar, meiga, afável, de coração virgem, reafirmando a idéia de que a aspiração feminina ao âmbito público poderia resultar um grande mal, visto que ocorreria uma usurpação dos papéis masculinos, o que acarretaria desequilíbrio nas relações humanas. Todas essas idéias repercutiram grandemente no mundo ocidental, reafirmando modelos comportamentais que se repetiriam por larga data ainda.

A obra de arte literária, ao criar um mundo ficcional de representação da realidade, permite repensar circunstâncias de vida, relativizando-as sob novos enfoques. Para Culler (1999, p. 45), "a literatura representa, [...] de uma maneira potencialmente intensa e tocante, o arco estreito de opções historicamente oferecidas às mulheres e, ao tornar isso visível, levanta a possibilidade de não

[4] Sobre esse assunto ver: COMTE, A. Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista. Trad. de José Arthur Gianotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

se aceitar isso sem discussão." Quando a Madrinha de Eva Luna, a cozinheira da casa, ao vê-la nascer, profetiza: "- Mau sinal, é fêmea," de certa forma, está reafirmando o imaginário coletivo em relação à posição somenos da mulher na sociedade. Também após a morte de Consuelo, quando Eva, com seis anos de idade, fica aos cuidados dessa Madrinha, logo recebe a lição de sua condição de inferioridade como mulher: "Se você fosse homem, iria para a escola, depois começaria a estudar para advogado, assegurando assim o pão de minha velhice." (p. 53). Ainda dessa vez reiterava-se a crença de que o mundo dos embates, a esfera pública, pertencia ao domínio masculino. Entretanto, ao colocar personagens que reforçam os convencionalismos de um sistema social patriarcal ao lado de outras que transgridem essa mesma estrutura, a obra permite relativizar a visão dicotômica de uma sociedade que se funda sobre as polaridades homens/mulheres, pais/mães, filhos/filhas. Assim, ainda que, em determinados momentos da obra, seja possível experienciar a reafirmação de um *status quo* milenar em relação à mulher, personagens como Consuelo e Eva Luna

> rompem o molde tradicional e as estruturas convencionais da estratégia narrativa. São construídas através da fantasia, na fronteira dos sonhos, isto é, no espaço da intimidade. Seu papel, diferentemente do tradicional, deixa de ser passivo, para ser indagador. (JOZEF, 1999, p. 52).

O reconhecimento de um "retrato plural da mulher" vai possibilitar uma nova visão de mundo. Sabe-se que, historicamente, a literatura foi vista como perigosa, pois ela pode promover, de acordo com Culler (1999, p. 45), "o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais." Estabelece-se, assim, um movimento de consciência, e Eva Luna constitui essa mulher plural que busca resistir aos valores excludentes da sociedade.

Muitos anos transcorreram desde o episódio com a Madrinha, quando Eva Luna, já adulta, vive um romance com o guerrilheiro Huberto Naranjo. Embora ele acredite que estejam construindo uma sociedade diferente, em que todos serão iguais e livres para decidir o próprio destino, Eva Luna percebe que, apesar dos altos ideais que norteavam essa luta, as mulheres continuariam sendo excluídas:

> embora ele pudesse levar seu sonho avante, a igualdade não viria para mim. Na opinião de Naranjo e outros como ele, o povo parecia composto apenas de homens; as mulheres deviam contribuir para a luta, porém estavam excluídas das decisões e do poder. Sua revolução não modificaria minha sorte, em essência, [...] em qualquer circunstância, eu teria que continuar abrindo caminho por mim mesma... (p. 248).

A percepção de Eva Luna sobre os falsos convencionalismos de proteção à mulher reforça-lhe a crença de que só pode contar consigo mesma. Ela recorda a tarde distante em que conheceu Naranjo, "duas crianças perdidas na praça," e reconhece que esse comportamento já estava delineado na época, ainda que de forma incipiente:

> Já então ele se considerava um macho consumado, capaz de dirigir seu destino, em troca afirmando que eu estava em desvantagem por ter nascido mulher, devendo aceitar diversas tutelas e limitações. A seus olhos eu seria sempre uma criatura dependente. Huberto pensava assim desde que tivera uso da razão, era improvável que a revolução modificasse tais sentimentos. (p. 248).

Mais uma vez vem à mente pensadores como Michelet e Comte que, ao posicionarem-se contrariamente a que a mulher desempenhasse determinadas atividades sociais, acentuaram a racionalidade de uma divisão sexual, cabendo a cada gênero sua função, seus papéis, suas tarefas, ocupando cada qual seus espaços. Na verdade, ao examinar-se a história humana, desde os relatos mais antigos, facilmente percebe-se quão difícil foi à mulher falar com voz própria. Navarro (1995, p. 11-12) aponta a possibilidade de a mulher ser capaz de algum tipo de manifestação ao longo dos tempos, entretanto, que autonomia teve a mulher em relação à linguagem escrita durante esse trajeto? A autora pondera que buscar "reconstruir a história da mulher [...] significa traçar a trajetória de sua tentativa de encontrar uma voz própria, autônoma." Quando Allende empresta voz a suas personagens femininas, permitindo-lhes reescreverem o seu destino, lança um convite a todas as mulheres para que tracem sua própria história.

Reagindo à fala da Madrinha: "– Mau sinal, é fêmea" (p. 27), Consuelo enfatiza: "– Nasceu de pés, é sinal de boa sorte" (p. 27), sorrindo assim que pôde falar.

Legatária dessa herança, a genética de Eva Luna é marcada pela capacidade de transgressão. Cria mundos através da palavra e da ação. À semelhança de Sheerazade, que contava histórias para sobreviver por mais um dia, conseguindo, ao final, modificar o pensamento e os sentimentos do monarca em relação às mulheres, também Eva Luna cria narrativas de mundos possíveis, nos quais as pessoas podem se reconhecer e neles movimentar-se livremente, donos de sua própria história. Quando Eva Luna ganha de Riad Halabí *As mil e uma noites*,

mergulha nas histórias até "perder de vista os contornos da realidade." (p. 165). Assim que decorou todos os contos, pôde colocar sua marca em cada um deles, transpondo personagens, modificando as histórias, acrescentando um jogo de "possibilidades infinitas." Zulema foi a ouvinte mais assídua de Eva Luna; ficava horas ouvindo as histórias,

> com todos os sentidos aguçados, procurando entender cada gesto e cada som, até que um dia amanheceu falando espanhol sem tropeços, como se durante aqueles dez anos o idioma houvesse permanecido em sua garganta, esperando que ela abrisse os lábios e o deixasse escapar. (p. 165).

Essa mulher, que ficara dez anos sem falar uma palavra no idioma do novo país, simplesmente por não sentir-se motivada a fazê-lo, espontaneamente desenvolve a capacidade de falar essa nova língua e, ainda que nem o idioma, nem o lugar significassem alguma coisa para ela, a força da palavra de Eva Luna pôde redimensionar uma realidade insustentável.

subjetividade feminina em construção

A palavra de personagens transgressoras, ambientadas em obras produzidas por escritoras latino-americanas, insere-se em um contexto no qual, gradativamente, mulheres ultrapassam o reduto doméstico – embora nele fixadas – para alcançarem novas perspectivas de vivência, atuando na desconstrução do discurso patriarcal.

Ao recuperar a sua história passada, "através da palavra, [Eva Luna] é capaz de produzir uma história que refaz o passado dos outros. É a capacidade de trazer ao consciente a palavra perdida que permite reconstruir a vida dos demais." (Rodrigues, 1995, p. 179). E, ao fazê-lo, Eva Luna reescreve a História, entrevista a partir do ponto de vista da subjetividade feminina. Ela não só conta histórias, mas delas faz parte como elemento vital e decisivo para essa reescritura. A protagonista, sujeito de sua própria história, não se deixa construir por outra voz, recuperando o passado sob sua perspectiva e, a partir dessa perspectiva, transforma em narrativa também presente e futuro:

> As personagens desprenderam-se das sombras onde haviam permanecido ocultas durante anos e surgiram à luz daquela quarta-feira, cada uma com seu rosto, sua voz, suas paixões e obsessões. [...] homens e mulheres, cujas vidas estavam ao meu alcance, para dispor delas segundo minha própria e soberana vontade. O passado transformava-se aos poucos em presente e eu me apoderava igualmente do futuro, os mortos ganhavam vida com esperança de eternidade, reuniam-se os dispersos, e todo o esfumado pelo esquecimento adquiria contornos precisos. (p. 269-270).

Eva Luna constrói um universo ficcional que se confunde com a vida, tanto a narrativa que engendra quanto sua própria trajetória lhe pertencem, ambos os futuros podem ser criados, e essa descoberta a impulsiona a continuar: "Suspeitava que o final só chegaria com a minha própria morte, e seduziu-me a ideia de eu ser também mais uma da história, com poder para determinar meu fim ou inventar-me uma vida." (p. 270). À medida que a protagonista dá vida a sua narrativa, alcança a faculdade de projetar sua própria existência, num ciclo contínuo, pois, ao mesmo tempo em que a história de sua vida é fonte inspiradora para escrever histórias, essa escritura determina como poderá ser a continuação de sua trajetória como ser humano. Schmidt (2000) enfatiza que

> a memória, mais do que simples arquivo classificatório de informação que reinventa o passado, é um referencial norteador na construção de identidades do presente. Em sua capacidade de manter e segurar o sentido, a memória atua por meio de seus efeitos, que tanto podem ser de lembrança e de renomeação, quanto de ruptura e de denegação do já-dito. Se a memória é, portanto, um fato essencial do processo cognitivo, inerente à construção de identidade, o discurso é o instrumento de (auto)conhecimento, através do qual o(s) ser(es) humano(s) se faz(em) sujeito(s) no campo da produção e das relações sociais. (Schmidt, 2000, p. 103).

Assim, também, Malinalli, Belisa Crepusculario, Jose Rivadaneira, através da palavra traduzida em ações, constroem novas realidades e se tornam sujeitos. A vida se refaz e se reescreve a partir dessas personagens, representativas de tantas mulheres que buscaram e continuam buscando ultrapassar o confinamento de espaços patriarcais para serem sujeitos de uma nova história, em que sua subjetividade seja reconhecida.

Como aponta Zinani (2006, p. 93), "a idéia não é inserir a participação feminina na história pronta, mas repensar a história a partir da participação feminina." Na verdade, "não se pode pensar a mulher como uma entidade abstrata, mas como um ser dotado de historicidade que procura traçar novos caminhos, estabelecendo elos entre a história passada e a vida presente." Dessa forma, é possível pensar na reescrita de um novo sistema social, em que a visão

de opostos absolutos seja desconstruída, para dar lugar a uma sociedade mais igualitária. Essa perspectiva materializa-se, também, na construção de uma nova história da literatura, na qual seja possível agasalhar novos olhares, e os mesmos episódios possam ser colocados à luz a partir de perspectivas diferenciadas.

referências

ALLENDE, Isabel. *Eva Luna.* 3. ed. Trad. Luísa Ibañez. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Contos de Eva Luna.* Trad. de Rosemary Moraes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

COUTINHO, F. Eduardo. Fronteiras imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANTELO, Raúl (Org.) *Leituras do ciclo.* Florianópolis: Abralic; Chapecó: Grifos, 1999.

_____. Comparatismo e historiografia literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura*: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.[5]

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUNHA, Eneida Leal. Literatura comparada e estudos culturais. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). *Limiares críticos*: ensaios de literatura comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

JOZEF, Bella. História e ficção: o papel da mulher em Angeles Mastreta. REIS, L. de F.; VIANA, L. H.; PORTO, M. B. (Org.). *Mulher e literatura.* VII Seminário Mulher e Literatura, Niterói: UFF, v. 1, 1999.

KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial.* Brasília: UnB, 2000.

MASTRETTA, Ángeles. *Mulheres de olhos grandes*. Trad. de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MICHELET, Jules. *A mulher.* Trad. de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1995.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina.* Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988.

_____. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____. (Org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

[5] Este texto encontra-se disponível também em: COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada na América Latina: ensaios. Rio de Janeiro: Ed. da Uerj, 2003.

RODRIGUES, Odiombar. Eva Luna, a guerrilheira das palavras. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio:* gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

SAMARA, Eni de Mesquita. O discurso e a construção da identidade de gênero na América Latina. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOLER, Maria Angélica (Org.). *Gênero em debate:* trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea. São Paulo: EDUC, 1997.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. *Duas mulheres de letras*: representações da condição feminina. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade.* Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e* gênero: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

III

SEXUALIDADE

escolhas identitárias de uma mulher: quebra ou manutenção de paradigmas?

Tânia Maria Cemin Wagner

Comigo me desavim
fui posto em todo perigo
Não posso viver comigo
não posso fugir de mim.
Com dor, da gente fugia
antes que esta assim crescesse;
Agora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.
Que meio espero ou que fim
do vão trabalho que sigo
Pois que trago a mim comigo
tamanho inimigo de mim?
Sá de Miranda

Este trabalho tem o objetivo de discutir acerca de escolhas identitárias de uma mulher, a partir da obra literária *A noiva escura,* da escritora Laura Restreppo. Trata-se de um romance escrito em prosa vertiginosa, carregada de humor e sensualidade, elogiado por autores como Gabriel García Marquez e Isabel Allende. As personagens, em meio ao drama e à pobreza de sua vida, apresentam dignidade e excepcional profundidade psicológica. Por trás das tragédias e comédias pessoais, revela-se uma parábola do desamparo do povo colombiano.

A personagem principal revela muitos aspectos de sua vida que podem ser discutidos à luz da psicanálise, e este trabalho faz um recorte abordando a sua organização psíquica identitária, uma vez que essa se apresenta relacionada a três possíveis identidades dissociadas entre si – Amanda, "menina" e Sayonara. A história diz respeito a uma criança, Amanda, que tem sua trajetória marcada pelo suicídio de duas figuras importantes: sua mãe e seu irmão, ambas internalizadas como boas, representando modelos de identificação para a criança.

Durante toda a obra, não há nenhum momento em que Amanda fale sobre sua história passada, podendo-se pensar que ela nunca elaborou efetivamen-

te suas perdas, sendo que isso demarca a forma como ela se relaciona com as pessoas, estabelecendo sempre uma relativa distância. De acordo com Bowlby (1982), muitas das mais intensas emoções humanas surgem durante a formação, manutenção, rompimento e renovação de vínculos emocionais. Em termos de experiência subjetiva, a formação de um vínculo é descrita como "apaixonar-se", a manutenção de um vínculo como "amar alguém", e a perda como "sofrer por alguém", gerando tristeza. Pode-se pensar que ela estaria se relacionando com as pessoas com uma certa distância, buscando dificultar a formação de um vínculo emocional, por temor de ocorrer o rompimento do mesmo.

Essas informações sobre a infância dessa personagem aparecem somente no meio da obra e não são proferidas por ela, mas por uma investigadora de jornalismo, apoiada em entrevistas, com o intuito de compreender a história familiar.

o início da história: "menina"

Seguindo a ordem de apresentação da obra, o início aborda sobre uma criança, chamada "menina", que não se apresenta como alguém nomeado, não contando quem é, nem de onde vem. Ela chega a La Catunga dizendo querer ser puta, sendo que esse lugar refere-se a um bairro das mulheres, visitado pelos homens perfumados, cabeludos e com jeito rude, que trabalham numa empresa petrolífera próxima. A dona da casa refere que "num mundo petroleiro, o amor de aluguel era a única forma reconhecida de amor". (Restrepo, 2003, p. 11).[1] Ela chega a esse local dizendo querer participar desse grupo de mulheres e não revela sua história de origem, como se quisesse deixar de lado quem ela é, desejando esquecer as marcas de sua trajetória até então.

A negação de sua história de origem demarca a possibilidade de uma patologia instalada. Em relação a isso, Bowlby (1982) considera que não só a criança, mas também o adulto, necessita da assistência de uma outra pessoa de sua inteira confiança, se quiser recuperar-se de uma perda sofrida. O autor afirma que é muito importante que uma pessoa atue como substituta permanente, com a qual possa ligar-se gradualmente, podendo falar sobre o acontecido para que haja uma elaboração psíquica adequada. Ele enfatiza, ainda, que para que o luto

[1] RESTREPO, Laura. A noiva escura. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 11. As demais citações referentes a esta obra pertencem à mesma edição, portanto nas próximas, só será mencionado o número da página.

tenha um desfecho favorável, é necessário que a pessoa que sofreu uma perda expresse – mais cedo ou mais tarde – seus sentimentos e suas emoções.

A "menina" chega a esse lugar e é cuidada por Todos los Santos, madrinha e dona dela a partir desse momento. Ela apresenta-se maltrapilha e faminta, sendo cuidada e alimentada, inclusive com a necessidade de serem tirados os piolhos, entre outras coisas, o que envolve cuidados básicos de saúde. Todo esse zelo foi fundamental para a "menina", porque, mesmo sendo uma pessoa estranha a ela, sentiu-se aceita e olhada como sujeito. Entende-se que esse relacionamento foi organizador, psiquicamente, nessa fase da infância em que a presença de figuras de identificação promove um desenvolvimento mais sadio, ajudando-a a se manter conectada com a realidade, mesmo precisando utilizar mecanismos defensivos. Importante é ressaltar que, mesmo com todo o zelo da madrinha, ela nunca conseguiu contar a ela ou para qualquer pessoa da casa a sua história, de onde deriva a compreensão do uso constante do mecanismo de negação em sua vida.

Sacramento foi o rapaz que levou a "menina" para essa casa por solicitação dela a um lugar para se tornar prostituta. Ele é um rapaz que teve uma infância difícil, mas que, segundo Todos los Santos, teve sorte porque "a gente aqui nem infância teve, nem imaginava o que era isso". (p. 26). Ela repetia para as moças que estavam em sua casa que não admitia pessoas referindo traumas, dizendo ser conversa de psicóloga e que "nessa terra aqui, o normal era ser puta, e ser filho de puta era a consequência lógica e indolor". (p. 26). Entretanto, para o menino não esquecer sua origem, quando fez 7 anos, foi crismado com o nome de Sacramento, nome dado aos bastardos.

Esse rapaz foi um grande amigo e confidente da "menina". O relacionamento entre os dois é narrado com a demarcação de muitas fantasias e muitos sonhos, como se ela conseguisse se imaginar alguém feliz um dia. O fato de ela fazer uso da fantasia e idealizar um futuro, pode ser entendido como a capacidade de vivenciar aspectos fundamentais da infância, podendo acreditar que existem coisas boas na vida, desejá-las e até sonhar com elas. Consegue, junto com Sacramento, definir o que quer, de que gosta e de que tem medo, mas sempre negando quem foi ou o que sofreu, não integrando suas vivências. Talvez, para poder sonhar realmente, precisasse negar sua própria história, cheia de tristezas, tragédias e abandonos, utilizando a dissociação como mecanismo de defesa em relação às diferentes partes de sua identidade.

Pode-se entender que o fato de Amanda fugir e não querer assim ser chamada mostra o impacto que os suicídios da mãe e do irmão provocaram no

seu psiquismo. Ela vai para longe para não ser identificada e, possivelmente, escolhe ser prostituta para infringir os valores e princípios internalizados, porque segui-los significava sofrer. Essa opção quanto à prostituição está relacionada a uma tia, La Calzones, embora não fique claro, na obra, o tipo de relacionamento que elas mantinham. Sabe-se, apenas, que essa tia estaria ligada a essa condição. Assim, percebe-se que esses acontecimentos familiares demarcam uma dissociação na constituição psíquica de Amanda, pois ela, literalmente, "esquece" quem era como sujeito que estava se constituindo.

a prostituta: sayonara

Quando chega a adolescência da "menina", como era chamada até então, é realizado seu "batizado de fogo", passando a ser nomeada de Sayonara a partir desse momento, sendo que por já ter um nome na casa, é designado quem seria o seu primeiro cliente. Sacramento queria ser esse primeiro cliente, possivelmente porque gostava dela, mas não convenceu Todos los Santos, uma vez que ainda era muito jovem. Com isso, Sacramento sai desse lugarejo na selva colombiana e tem como objetivo trabalhar como petroleiro, para um dia conseguir tirar a "menina" desse lugar. Pode-se pensar que Sacramento não conseguiu ficar nesse lugar assistindo a ela se prostituir e por isso vai em busca de um futuro melhor para os dois.

Com a partida de Sacramento e agora nomeada Sayonara, a vida se tornou mais dura para ela, porque perdeu o companheiro que a ajudava a sonhar e, concomitantemente, ela se transforma numa moça com uma profissão, ou seja, tem que parar de sonhar e colocar os pés na realidade.

Um episódio importante do romance, que traz dados de sua infância, refere-se ao momento em que uma de suas colegas de trabalho morre e deixa Sayonara muito transtornada, a ponto de ir buscar suas quatro irmãs para ficarem com ela, com o consentimento e orientações da madrinha. Entende-se que, com a perda dessa colega mais velha, da qual era bastante próxima, ela revive suas perdas da infância (mãe e irmão) e se preocupa como poderiam estar suas irmãs, coisa que não tinha conseguido fazer até então. Possivelmente, por ter sido abandonada pela mãe, que era uma figura boa, ela pode ter se sentido como uma figura ruim/má, caso contrário, não seria abandonada. Importante é ressaltar que ninguém da casa sabia da existência dessas irmãs, nem mesmo o leitor.

Segundo Bowlby (1981), a privação total da mãe tem efeitos prejudiciais sobre o desenvolvimento da personalidade e pode mutilar totalmente a capacidade de estabelecer relações com outras pessoas. Portanto, pode-se pensar que não se sentia em condições de ser alguém continente para as irmãs no momento dos suicídios e, por isso, as teria abandonado. Além de não se sentir alguém capaz de cuidar das irmãs, também fica o registro de ela não conseguir lidar com isso pessoalmente, demonstrando o intuito de repudiar seu passado naquele momento.

Posteriormente, a personagem pode ter se sentido culpada por abandonar as irmãs, assim como ela se sentiu abandonada pela sua mãe, quando opta pelo suicídio em função da perda do filho. Possivelmente a fez questionar o amor dessa mãe em relação a ela e a suas irmãs, assim como as irmãs podem sentir o mesmo em relação a ela também, uma vez que foge e não estabelece mais contato. Os sentimentos de abandono materno são revividos com a perda da colega mais velha, mobilizando-a a ponto de ir buscar suas irmãs.

Porém, ressalta-se que parece não ter conseguido se identificar com a mãe em relação à função materna, como se não fosse uma pessoa boa o suficiente para cuidar de outros, e isso se evidencia no fato de buscar as suas irmãs, mas de nunca ter assumido o lugar materno na vida delas. Ela delega os cuidados e responsabilidades para Todos los Santos, sem fazer qualquer interferência no modo como são cuidadas e educadas. Talvez ela não se dê conta de que a madrinha acaba depositando uma expectativa de que essas meninas, suas protegidas hoje, amanhã possam ser mulheres dessa casa de prostituição. Mesmo assim, é importante destacar que a madrinha é percebida como uma figura de confiança para ela.

De acordo com Winnicott (1989), o bebê nasce com tendências herdadas que o impulsionam para um processo de crescimento e que, quando não há um ambiente facilitador desse processo, ele não transcorre de modo saudável psiquicamente. Assim, o autor reforça a importância, em termos psíquicos, de ela ter sido bem-acolhida por essa madrinha.

a figura materna

Sua mãe, Matilde ou Matildita, como era chamada, havia cometido suicídio depois de seu irmão, Emiliano, ter se suicidado enquanto estava prestando o Serviço Militar. Sobre a morte desse irmão fica-se sabendo que foi devido ao amor por uma jovem de nível socioeconômico diferente. A obra traz duas ver-

sões justificando a atitude do rapaz: uma se refere ao fato de que, como a jovem era irmã de um dos sargentos, esse não lhe dava sossego, chegando ao ponto de colocar Emiliano numa cova por 46 dias e, por isso, ele teria cortado os pulsos com caco de vidro; a outra versão conta que o pai de Emiliano, percebendo que os dois (sargento e filho) não iriam desistir dessa competição, e que seu filho estava numa condição desumana, solicitou que essa moça escrevesse uma carta terminando o relacionamento e, inclusive, entregando alguns pertences que ele saberia serem dela, com o intuito de que isso acabasse com a disputa entre os dois. Emiliano teria recebido essa carta e esses pertences das próprias mãos do sargento e, por isso, então, teria cortado os pulsos com caco de vidro. Importante é ressaltar que essa moça perdeu o encanto pela vida depois disso, fugiu da família e foi trabalhar como prostituta.

Em relação à Matilde, essa é referida como uma mãe que tinha muito orgulho e expectativas idealizadas em relação a esse filho, único homem, mais velho e que era branco. Ela era índia, e suas filhas tinham os seus traços, principalmente, os cabelos e o tom da pele. Quanto a seu marido, ele tinha várias mulheres e proles constituídas, costume da região, não assumindo casamento com ela, apesar de registrar os filhos como seus e estar presente, de alguma forma, como figura paterna. Segundo Kehl (1996), na defesa do narcisismo das pequenas diferenças, é do reconhecimento amoroso que o homem ainda pode privar a mulher. A autora relata que, na clínica psicanalítica, as mulheres falam de uma estranha culpa relativa à sexualidade, possivelmente por uma renúncia incompleta que fizemos da nossa masculinidade, por nos entregarmos aos homens, no amor, com a esperança inconsciente de reaver o falo perdido. Isso pode significar que a Matildita estaria em busca de algo que a valorizasse, lhe propiciasse a sensação de ser sujeito a partir do olhar do *outro*. Ela cuidava de um restaurante de beira de estrada, onde havia sempre clientes, porque diziam que ela tinha mãos abençoadas para cozidos e temperos. Assim, fica evidenciado que Matildita tinha reconhecimento como trabalhadora, mas não como pessoa pelo seu marido e, talvez, por meio do filho, pudesse reverter, em parte, essa situação.

Kehl (2009) afirma que o alto valor narcísico que os filhos ocupam com relação aos seus pais indica a fragilidade do lugar do adulto e, em consequência dessa, encontra-se um número cada vez maior de famílias em que os filhos representam o único ideal dos pais. Dessa forma, a percepção do lugar de Emiliano, para sua mãe, explica, de alguma forma, a atitude dela em se suicidar mediante sua perda.

Ressalta-se que, ao receber a notícia do suicídio do filho, imediatamente, ela foi na frente do quartel e colocou fogo em si própria, sem falar com ninguém. Nessa cidade, o suicídio era percebido como uma morte sem o "descanso em paz":

> Muito tristes foram as andanças dessa gente [família de Sayonara]. Ficaram bem gravadas nos anais da vila porque aqui o suicídio era até então um assunto extravagante, pois matanças tinha havido, e também assassinatos, mas não se sabia de ninguém que tivesse ousado deixar este mundo por vontade própria. As pessoas têm pavor da Terceira Brigada, que chamam de Lar dos Pumas ou Heróis do Chimborazo, que são diferentes nomes para a mesma brutalidade, pois dizem que ainda não deram conta de limpar a maldição que dona Matildita jogou neles com sua morte. (p. 170).

Importante é esclarecer que essas informações vieram à tona pela busca que a jornalista fez de algumas questões sobre o acontecido, desvelando a história da família de Sayonara. A mulher entrevistada pela jornalista conta, também, que até hoje não se pode parar em frente do quartel para colocar flores porque construíram uma guarita no local, referindo ter sido proposital, uma vez que todos se identificam com a dor dessa mãe, considerando-a uma heroína, que, com seu sacrifício, tentou limpar a maldade que se viu nesse lugar.

transição: de sayonara para amanda

Sayonara se relaciona com seus clientes sem se envolver emocionalmente, inclusive, Todos los Santos chama-lhe a atenção dizendo que dessa forma não conseguirá prender os homens, mas muito se enganou sua madrinha, porque foi justamente isso que a transformou em uma das mais requisitadas da casa. Esse distanciamento referido pode ser relacionado ao fato de ela ter claramente o registro de que amar alguém pode ser algo ruim, levar à morte. Esse registro retoma sua história infantil demarcada pelo abandono materno e com a qual não consegue realizar uma aproximação nem em pensamento. Porém, além do registro de abandono, possivelmente, existiu algum registro de amor por parte dessa mãe, pois Sayonara acaba se apaixonando. Ela manteve relacionamentos distantes emocionalmente e durante muito tempo, até que conhece Payanés, com o qual projeta planos, prospectando um futuro como esposa dele. Entretanto, ela se decepciona ao saber que ele já é casado, que tem filhos, e que a considera somente uma boa companhia, afastando-se dela depois dessa con-

versa. Na obra, esse foi o primeiro momento em que ela chorou, sendo descrito como algo muito intenso, entendendo-se que essa rejeição estava representando algo maior em sua vida, podendo-se pensar em revivência de alguns aspectos de sua história ainda não bem-elaborados psiquicamente.

Concomitantemente a isso, sua irmã mais velha foge de casa para também ser prostituta em outro lugar e, apesar de Sayonara tentar interferir, se percebeu obrigada a respeitar a decisão da irmã. Assim, desiludida tanto com a rejeição de Payanés quanto com a escolha da irmã, Sayonara decide mudar sua vida: abandona a prostituição e se casa com Sacramento, que aparece depois de muitos anos imerso nos campos de petróleo e, para se sentir autorizada a casar, retoma seu nome – Amanda.

Em relação a essa mudança de papéis e nomes, pode-se entender que ela precisa novamente se despir de parte de sua história, deixando de ser a prostituta Sayonara para reassumir os valores e princípios de sua infância e se chamar Amanda, podendo, assim, se sentir merecedora o suficiente do que significa um casamento, permitindo-se, então, celebrá-lo. Pode-se pensar que ela, nesse momento em que realiza a troca de nome, sucumbe aos paradigmas vigentes, acreditando que uma prostituta não poderia fazer parte ou ser merecedora dessa instituição que é o casamento.

Essa união matrimonial acontece por ela se sentir amada por alguém e não por estar apaixonada por Sacramento. E, em relação a ele, importante é lembrar que ele conheceu a "menina" e não a Sayonara, percebendo-a como uma pessoa pura, e não, como uma prostituta, tanto que ele consentiu com a retomada de seu verdadeiro nome. Ela leva as suas três irmãs para morar com o casal, mas novamente não assume o lugar materno com elas, deixando a responsabilidade e os cuidados a ele. Eles fazem várias mudanças de moradia, e, com isso, repete-se a necessidade de fuga de parte de si mesma, percebendo que, na medida em que está longe dos relacionamentos anteriormente estabelecidos, pode ser outra pessoa. Sacramento também faz essa relação de que, ao morarem em um local onde as pessoas não os conhecem, a história de Sayonara ficaria apagada e esquecida.

Pode-se pensar nessa dissociação, novamente, de parte de sua vida, como se não pudesse assumir quem foi para poder ser feliz. Antes escondia quem era para não rememorar o sentimento de abandono materno e, agora, esconde para se sentir aceita socialmente.

Como casada, conseguiu experienciar situações nunca vividas, como a de ser submissa ao que Sacramento queria ou escolhia para ela, desde o que vestir

até o seu emprego. Vivenciou, inclusive, o fato de ser aceita na Igreja, o que não era permitido quando era Sayonara, tanto que ela e suas colegas rezavam em frente da igreja porque não lhes era permitida a entrada. Nessa vida de empregada em uma casa, estava aprendendo muitas coisas e chega a fazer uma reflexão importante sobre sua vida:

> A própria Amanda começava a olhar para trás com outros olhos. Sobre suas colegas e amigas de La Catunga, que ela sempre ouvira chamar de mulheres, ou no máximo de putas, mas sem nenhuma ofensa, agora sabia que eram também sem-vergonhas, adúlteras, meretrizes, vagabundas, prostitutas, rameiras, vadias, vigaristas. Se enquanto puta entendera que o sexo podia ser tedioso, agora, como mulher decente, ouviu dizer que, além do mais, era nojento. E pôde ver a si mesma refletida no espelho alheio. (p. 354).

Essa reflexão da personagem pode conduzir o leitor a pensar que ela não irá mais se aproximar desses lugares e que até estaria valorizando seu lugar de mulher que assumiu um casamento.

Outro aspecto importante que acontece enquanto está casada é o fato de ela procurar seu pai, uma vez que, depois de ter fugido da cidade, nunca mais mantivera qualquer contato com ele, nem tivera nenhuma notícia. O encontro com seu pai durou apenas alguns minutos, pois ele estava indo viajar. Ele não lhe deu muita atenção, dizendo estar com pressa e com pouco dinheiro no momento, dando-lhe uns trocados e, para mostrar que ficou contente em vê-la, deu-lhe um elefante de cerâmica. Ela esperava dele somente a sua bênção, mas ficou contente com o que ganhou. A busca desse pai tinha uma função principal, qual seja, a de prestar contas a ele de sua vida e conseguir dizer-lhe que estava casada e cuidando de suas irmãs, com o intuito de que ele se orgulhasse dela e a abençoasse. A partir da necessidade de mostrar ao pai algo bom que ela construíra, pode-se pensar que ela via nele a projeção de uma figura boa e com valores e princípios internalizados, a ponto de mostrar que estaria seguindo seu modelo e, por isso, se sentia numa posição socialmente correta. Entende-se que antes, enquanto era a prostituta Sayonara, não queria encontrar esse pai para não decepcioná-lo em virtude do que fizera de sua vida, comparando-a aos valores de sua família. Novamente fica implícita a necessidade de ela se manter nos paradigmas vigentes para se sentir valorizada, agora pela figura paterna. Kehl (1996) afirma que é a ameaça da perda do amor e não do pênis que sinaliza a necessidade da renúncia feminina no Édipo. Para não ser eliminada pela mãe rival e para poder ser amada de algum jeito pelo pai é que a "menina" aceita seu

lugar como destino. Assim, essa visita ao pai tem como objetivo poder informar-lhe que seguiu o destino conforme lhe foi ensinado, precisando mostrar, não só para o pai, mas para ela mesma, que conseguira atingir esse lugar.

Em relação à feminilidade, pode-se pensar que Amanda está num momento em que deixa de lado essa condição, não podendo mais ser atraente aos homens, porque agora tem o seu homem que define como deve se vestir e onde ir, para não correr o risco de que outro homem perceba quem ela já foi.

> Oculto no uniforme azul de noviça extraviada, o corpo de Sayonara deixava-se domesticar e prender na jaula, seu nome se escondia sob o nome de Amanda e seus olhos hibernavam nas órbitas, enquanto todo o seu ser e todo seu desejar navegavam a quilômetros dali. (p. 353).

Isso pode representar que agora ela é o que o *outro* quer que ela seja, como se não lhe fosse autorizado definir por si mesma quem é e o que deseja ser, sendo que, socialmente, já foi considerada como alguém que caiu nas "armadilhas de uma vida errante". Dessa forma, agora casada, significando estar num lugar conceituado positivamente pela sociedade, ela consegue procurar o pai e sair satisfeita de seu encontro com ele. Novamente se percebe que ela dissocia partes de si mesma ou de suas distintas identidades, fazendo de conta que Sayonara nunca existiu. O fato de revelar que ela sai gratificada do encontro com o pai, e não, culpada por tê-lo enganado sobre uma parte de sua vida, representa que ela realmente assume lugares diferentes, negando a existência dos anteriores.

quebra de paradigmas?

Na casa onde trabalhava tinha a função de acompanhar a patroa todos os dias à missa; um dia, ao sair da igreja, avistou uma colega que trabalhava na casa de Todos los Santos, ficou preocupada pelo fato de a mesma estar muito doente e também por estar pedindo dinheiro na rua para bebida alcoólica (um trago). Ao conversar com a amiga demonstrando sua preocupação, a mesma lhe diz: "– Eu posso estar doente, mas você está meio morta. Olhe só para a sua pinta, nessa fantasia de postulante que obrigam você a usar." (p. 352). Esse foi outro momento de importante reflexão sobre sua vida, sendo que ficou mobilizada ao ouvir isso da amiga.

O casal tenta se adaptar às dificuldades que vão se instalando e continua realizando mudanças de moradia, até que ela se dá conta de que esse casamento

não se sustenta por dois motivos principais: o ciúme doentio do marido, sendo que ele não consegue apagar de sua consciência que ela foi uma prostituta; e as recordações que ela tem de seu grande amor Payanés, as quais também não consegue apagar. Em uma das discussões por motivo de ciúmes que ele tem em relação ao comportamento de Amanda, ela diz: "– Se isto é um casamento, então o casamento não é boa coisa – disse, já livre de qualquer verniz de mansidão. – Eu vou embora, Sacramento, meu irmãozinho. Vou para sempre." (p. 357). Toma, então, a decisão de abandonar Sacramento, mas deixa as três irmãs ao seu cuidado, uma vez que ele se colocou como uma figura paterna protetora e continente das necessidades delas.

Assim, pode-se pensar que a personagem passou sua vida fugindo de si mesma, como se nunca tivesse se aceitado realmente, porque, mediante as mudanças de nome e de lugar, ela percebeu a necessidade de negar quem foi até então, como se precisasse ser outra. Isso possibilita uma reflexão quanto às suas diferentes identidades que nunca tiveram uma integração, podendo-se pensar que ela se identifica mais com o lugar de Sayonara do que com o de Amanda.

Na obra, não há referência ao fato de ela se sentir realizada ou não sexualmente através da prostituição, mas se entende que fica bem com o fato de estar no comando de quem é, de poder ser sujeito desejante e não ter que se submeter a ser o que o outro define. Isso fica evidente quando está casada, uma vez que abandona esse lugar de esposa por demonstrar não estar feliz em ser submissa aos desejos do marido.

Volta à La Catunga e encontra tudo modificado, pois as casas de prostituição não têm mais o brilho que tinham. Um dos motivos dessa mudança refere-se ao fato de a empresa petrolífera, situada próxima do lugarejo, estimular que os trabalhadores casassem e constituíssem família, auxiliando-os com moradia quando isso procedia. Isso fez com que o panorama do lugar, quanto à procura de mulheres de programa, fosse outro, inclusive encontrando antigas colegas em situação financeira difícil.

O romance termina de modo a deixar questionamentos ao leitor no sentido de que se houve realmente um fim feliz ou se esse foi apenas imaginação dessa personagem. O que é proposto nesse fim refere-se à realização de seus sonhos amorosos, no caso, que Payanés aparecesse em clima de lenda pela beira do rio, numa última sexta-feira do mês. Independentemente de se tratar de fato ocorrido ou de sua imaginação, ressalta-se que ela pode ser considerada como alguém que sonha, que deseja, ou seja, ela se mostra como sujeito desejante que tem completude. Essa informação ajuda na reflexão para se pensar quem

foi, então, Amanda, "menina" e Sayonara, demonstrando, ao longo de sua vida, momentos de manutenção e apropriação dos paradigmas vigentes e, em outros, de quebra desses mesmos modelos.

Pode-se entender que se trata de uma história em que a personagem se sente abandonada pela mãe, ainda criança, tendo que lidar com aspectos muito pesados, como o suicídio. Ela busca, como saída para tudo isso, a fuga do que restou de sua família, talvez demonstrando não ter conseguido elaborar essas perdas. Isso pode significar que ela foge, principalmente, da responsabilidade de ter que dar conta psiquicamente dessas elaborações, utilizando dois mecanismos de defesa: a negação dos acontecimentos de sua história infantil e a dissociação entre as suas diferentes identidades, fazendo com que cada uma tenha seu funcionamento independentemente das outras. Saía dos lugares onde vivia e deixava para trás os valores e os princípios com os quais se identificou, tanto de sua família de origem quanto da casa de prostituição e, posteriormente, da sua vida de mulher casada.

Ela contou, em sua história de vida, com figuras masculinas consideradas fracas ou que não são confiáveis. Um pai muito distante e frágil, apesar de ser uma pessoa boa, e um irmão que tinha um lugar importante, podendo-se pensar até fálico nessa família, mas que, em função de estar envolvido com um amor proibido, tira sua própria vida, podendo deixar o legado de que amar alguém é ruim. Depois conhece Sacramento que é percebido como alguém familiar, talvez como irmão, até porque eles se conhecem quando ela era ainda uma criança, casando-se com ele na tentativa de poder se apaixonar, o que não acontece, e ela o abandona. E, quanto a Payanés, sua grande paixão, fica a ideia de que não era um homem confiável, uma vez que era casado e tinha filhos, mas que nunca havia comentado isso com ela, tratando-a como uma prostituta e não com a proximidade que ela sonhava como possível. Assim, nenhuma figura masculina se mostrou forte e merecedora de sua confiança.

Ela tem nas figuras femininas modelos de pessoas fortes e batalhadoras para se identificar, iniciando por uma mãe que cuidava do seu trabalho e dos filhos, sem o reconhecimento do marido, uma vez que não a assumiu como esposa. Apesar de deixar esse legado de guerreira, essa mãe, possivelmente, deixou nela uma sensação de abandono, de não ser tão importante quanto o seu irmão e, por isso, não se percebeu nomeada como sujeito, como alguém bom. Talvez isso foi resgatado, pelo menos parcialmente, por Todos los Santos, que, ao cuidar e acreditar que ela poderia ser boa, lhe autoriza poder desejar ser alguém. Essa função de nomear os filhos como sujeitos é uma atribuição ma-

terna, sobre a qual Winnicott (1978) considera que o papel exercido pela mãe é o de devolver ao bebê o seu próprio *eu*, mas de forma que ele possa processar isso construtivamente. À medida que a criança se desenvolve, os processos de amadurecimento se tornam mais apurados, e as identificações se multiplicam, fazendo com que a criança se torne cada vez menos dependente de obter de volta o *eu* do rosto da mãe e do pai. O abandono por parte de sua mãe, quando ela ainda precisava ter de volta o *eu* no rosto dela, fez com que se sentisse incapaz de pensar nas irmãs. Isso gerou certa culpa mais tarde, mas não o suficiente para que desenvolvesse uma identificação com a função materna, sendo que ela nunca assumiu efetivamente esse papel.

Porém, apesar dessa mãe não ter finalizado o processo de nomeação de sujeito, ficaram registros mnêmicos de que era alguém que, pelo menos, poderia sonhar e desejar, tanto que consegue fazer isso com a presença de Sacramento, ainda na sua infância. Outra figura feminina importante na história dessa personagem é sua madrinha, que, apesar de não ser muito afetiva com ela, nem com as demais mulheres "da casa", cuidou dela como mãe, ensinando e orientando coisas de seu domínio, mas, principalmente, que a vida é dura e que os sonhos podem não se realizar. Mesmo assim, o fim da obra traz a possibilidade de que fins felizes existem quando os sonhos tiverem espaço psíquico para serem identificados.

A partir dessa discussão, pode-se pensar que a personagem principal tem um posicionamento, em alguns momentos, de sucumbir ao que lhe é imposto e, em outros, há uma ruptura dos parâmetros sociais vigentes. Porém, é importante ressaltar que, na maioria das vezes, ela não consegue se dar conta do significado dos lugares que ocupa no contexto social. Suas buscas estão muito mais envoltas na necessidade de aceitação como pessoa, em função de sua história, do que relacionadas a uma escolha consciente quanto às suas responsabilidades nas diferentes identidades que assume. Entende-se que, quando foge de sua família ainda criança, o motivo principal é por se sentir sem condições de dar conta, psiquicamente, da tragédia em que está inserida, sem, necessariamente, ter de fazer uma escolha de ser protituta, mas por saber que seria aceita nesse meio. O mesmo acontece quando abandona essa profissão para se casar, uma vez que está em busca de suprir uma necessidade de que alguém a ame e que a perceba como uma pessoa boa, procurando uma posição considerada socialmente correta. Nesses dois momentos, fica claro que suas mudanças e buscas estão muito mais relacionadas com suas necessidades internas do que com uma preocupação em termos de responsabilidades e representações sociais. Porém, no fim da

história, sua volta para La Catunga demarca que, mesmo com uma trajetória de vida pesada para carregar, prefere ir ao encontro de seus desejos, ainda que sem uma integração de suas partes, a ter sua identidade sucumbida ao desejo do *outro*. Não se sente bem em não poder acreditar em seus sonhos, optando por se manter nas dificuldades que já conhece, mas podendo ser um sujeito desejante.

Dessa forma, este trabalho teve como objetivo analisar parte da organização psíquica da personagem principal, abordando suas várias identidades e, a partir de um olhar de cunho psicanalítico, fica a sugestão de realizar outros recortes, ainda dessa mesma obra, uma vez que a ela traz uma riqueza muito grande, com muitas possibilidades de investigação.

referências

BOWLBY, Jonh. *Cuidados maternos e saúde mental.* São Paulo: M. Fontes, 1981.

_____. *Formação e rompimento dos laços afetivos.* São Paulo: M. Fontes, 1982.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O tempo e o cão:* a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

RESTREPO, Laura. *A noiva escura.* São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

WINNICOTT, Donald, W. *Textos selecionados da pediatria à psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. *Tudo começa em casa.* São Paulo: M. Fontes, 1989.

a doce canção de caetana: entre o simulacro e a sexualidade

Cecil Jeanine Albert Zinani

> Como iria aceitar que as mulheres têm uma intuição extraordinária? E que foram sacerdotisas e membros das castas religiosas no início das civilizações? Talvez por isso lhes falte, ainda hoje, noção do limite entre os objetos domésticos e os outros, sagrados. Estão todos misturados na cozinha, na sala e na cama. Os deuses das mulheres participam do cotidiano da casa, até mesmo na hora em que elas temperam o feijão.
>
> Nélida Piñon

> Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real. Esta faculdade falha tão frequentemente que parece razoável imaginar que ela não implica o reconhecimento de um direito imprescritível – o do real a ser percebido –, mas representa antes uma espécie de tolerância, condicional e provisória.
>
> Clément Rosset

introdução

A espetacularização de aspectos da vida tem-se constituído numa característica cultural expressiva neste limiar do segundo milênio, de tal sorte que os limites entre realidade e representação tornaram-se difusos, esgarçando fronteiras e fragmentando identidades. Uma explicação para essa tendência contemporânea pode fundamentar-se na dificuldade de o ser humano lidar com uma realidade desagradável e na solução a que recorre, substituindo o real pela ilusão. O mundo da televisão, o da internet e o de outros aparatos tecnológicos comprovam essa tendência que se afirma cada vez mais e que encontra nos *reality shows*, talvez, a sua melhor comprovação. A necessidade de integrar essa espetacularização ultrapassa a simples diversão, transformando-se em possibilidade de autorreconhecimento e autorreferenciação.

O simulacro e a persona convertem-se nos elementos-chave, na medida em que a replicação evidencia a cisão entre real e ilusão, promovendo o espelhamento, consequentemente, a falsidade dessa representação. Nessa perspectiva, a teatralidade do texto de Piñon evidencia dois aspectos relevantes sobre os quais se organiza a presente reflexão, o simulacro como modalidade de existência e a sexualidade como tentativa de materialização de objetivos.

Ambientado em uma pequena cidade do interior, Trindade, desenvolve-se o romance *A doce canção de Caetana,* de Nélida Piñon, cuja personagem-título é uma atriz de circo mambembe que se apresenta em vilarejos miseráveis. Depois de vinte anos de estrada, Caetana resolve retornar a Trindade, onde vivera momentos de glória, a fim de realizar o sonho que sempre perseguira e jamais concretizara: encenar uma ópera de Verdi. A relação da obra com um espetáculo teatral é discutida por Campelo (2003, p. 196) que considera a diegese como o palco da atriz Caetana Toledo, distribuindo a narrativa em três conjuntos cênicos "à espera de Caetana, o retorno de Caetana e a performance de Caetana". Essa perspectiva remete ao simulacro, fundamento da teatralidade, assim, o evento em torno do qual se organiza a narrativa engendra uma possibilidade de leitura através do exame do duplo, expresso no espaço, no tempo, nas personagens e nas ações.

simulacro e real

O duplo é um elemento que tem acompanhado o ser humano desde tempos remotos, tendo sido analisado em diferentes perspectivas. Presente na filosofia, bem como na literatura, é integrante de inúmeros mitos e narrativas, pois se refere a temas angustiantes que dizem respeito ao ser humano: desde a origem até seu destino. Na filosofia de Platão, o duplo encontra-se na dicotomia "mundo das essências" e "mundo das aparências", de modo que o universo conhecido não é senão reflexo do mundo das ideias. Essas concepções estão ilustradas, especialmente, nos mitos da Caverna e de Er, o Panfiliano, presentes em *A República* (1996).

Rank (1939) publicou um estudo detalhado sobre o duplo, no qual analisa narrativas populares e literárias conhecidas que envolvem esse fenômeno. Valendo-se de diversas fontes, entre elas, o folclore e as superstições populares, o autor propõe uma sistematização desse evento, cuja matriz encontra-se no desdobramento da personalidade. Recupera, também, as raízes do duplo no

movimento romântico que ocorreu entre o fim do século XVIII e meados do século XIX.

Sendo um dos temas aproveitados pela literatura fantástica, o duplo se apresenta sob diversas modalidades: a duplicação da personalidade, como no conto de Poe, "William Wilson"; problemas com o reflexo no espelho ou com a sombra, como "História do reflexo perdido", de Hoffmann, e "A sombra", de Andersen; ou, ainda, a metamorfose, como ocorre em "O nariz", de Gogol ou em Kafka, "A metamorfose".

O duplo, como categoria analítica, é examinado por Rosset (1998) na perspectiva filosófica, fundamentando-se na dificuldade enfrentada pelo ser humano para aceitar a realidade. O espaço cultural que então se descortina faculta o estudo de fenômenos que ocorrem quando a realidade é demasiado desagradável, promovendo um desvio no entendimento dos fatos. Muito embora a percepção de determinado evento pelo sujeito seja adequada, o resultado não é, gerando uma conclusão absurda, cujo produto, a ilusão, constitui a essência do duplo. Rosset (1998, p. 14) enfatiza: "Na ilusão [...], na forma mais corrente do afastamento do real, não se observa uma recusa propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar." Essa percepção tem o caráter de ilusão, sendo, portanto, completamente inútil, visto que é impossível negar o real. A percepção do *outro* configura-se em relação ao espaço, à temporalidade, aos eventos e às ações narrativas, elementos que, em *Doce canção de Caetana*, se organizam na tentativa de reviver um período que fora significativo tanto para a cidade como para as personagens.

A temporalidade da narrativa desdobra-se em tempo presente, início dos anos setenta do século XX, e tempo passado, vinte anos atrás, 1950, quando Caetana esteve em Trindade. O tempo presente é bastante marcado por dois acontecimentos significativos: o governo militar de Emílio Médici e a conquista pelo Brasil do tricampeonato mundial de futebol no México. As imagens de Médici e Pelé se sobrepõem, produzindo um clima de ufanismo desmedido em que não somente não são questionadas, como também negadas, as ressonâncias que ali chegam de perseguições políticas, torturas e desmandos do regime político no poder. Esse posicionamento revela a não admissão da própria realidade do País. Essa negação da realidade é denominada por Rosset (1998, p. 49) de "ilusão metafísica": "Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade." Associando uma paixão nacional ao surto desenvolvimentista que acompanhou

o início da década de 70 (séc. XX), organiza-se o cenário ideal para a grande farsa, cujo clímax será a performance de Caetana. O tempo passado é constituído pela estada de Caetana em Trindade. Esse período marcou uma espécie de apogeu da cidade: o hotel Palace era novo, e as personagens eram jovens, repletas de vitalidade e de perspectivas, desenhando-se um cenário de ascensão e prosperidade. Grande parte das ações narrativas são orientadas na tentativa de recuperação desse tempo passado.

O espaço é constituído por uma cidadezinha do interior com suas personagens típicas pontificadas por Polidoro, grande latifundiário, dono de fazendas e rebanhos e também de propriedades na cidade, inclusive o hotel. Em Trindade, parece que o tempo parou há vinte anos, quando Caetana abandonou a cidade, ou, mesmo, retrocedeu, visto que nem mais o trem passa, agora, pela estação abandonada. Os espaços sociais são claramente delimitados: de um lado, o mundo privilegiado de Polidoro e seus amigos, o farmacêutico Ernesto, o professor Virgílio, o delegado Narciso; de outro, o universo subalterno dominado pelas Três Graças e Gioconda, prostitutas da Casa da Estação. Configura-se, portanto, um espaço hegemonicamente masculino, cabendo às mulheres a inferioridade e a exploração, ao menos, provisoriamente.

A ilusão oracular, latente há vinte anos, presentifica-se, marcada por vários presságios, no dia em que chega a carta de Caetana. Polidoro "pressentiu então que aquela segunda-feira, com manchas quase amarelas no céu, ameaçava espalhar a discórdia por onde quer que fosse" (p. 5);[1] "o vento desta manhã trazia maus presságios" (p. 26); a esposa de Ernesto sonhara com "uma mulher que levava asas nas costas e cuspia moedas de ouro". (p. 27).

A tentativa de recuperação do tempo passado fica evidente nos termos da carta em que Caetana anuncia o seu regresso a Trindade: "Retorno, pois, neste mês de junho, e pelo mesmo trem que me levou. Escolhi sexta-feira para ter a ilusão de que não se passaram vinte anos." (p. 55). Não somente Polidoro, mas toda a cidade vive das lembranças de Caetana que, agora, pretende, com seu retorno, reatar o fio do tempo, disseminando, entre seus amigos, o mesmo desejo. Isso implica a transformação de um sonho em realidade, com a carga de desilusão e desesperança que essa mudança acarretará, como pressentido pelo professor Virgílio, "até ontem à noite, nos iludíamos com a felicidade. A partir desta carta será mais difícil, não é?" (p. 55). A notícia do retorno de Caetana,

[1] PIÑON, Nélida. A doce canção de Caetana. Rio de Janeiro: Record, 1997. Como todas as citações referem-se à mesma edição, serão indicadas apenas pelo número da página entre parênteses.

tão aguardada quanto temida, instaura o domínio do simulacro, expressão de um real substituto que empresta sentido à vida que se desenrola em Trindade, envolvendo seus habitantes. A ilusão oracular referida por Rosset é enunciada por Caetana em sua carta quando escreve: "Quanto ao resto é aguardar. A vida é quem nos dá o recado no canto do ouvido." (p. 55).

O processo de reconstrução do passado inicia quando Polidoro solicita os favores de Gioconda, dona do bordel Casa da Estação, para, através de sua influência sobre um dirigente da companhia ferroviária, desviar o trem para o ramal da cidade, abandonado há sete anos. Instado por Gioconda, Polidoro revela o motivo do pedido inusitado, o que desperta reminiscências em Gioconda e nas Três Graças que também resolvem ir à estação esperar por Caetana.

O decadente hotel Palace tem a suíte do quinto andar restaurada, inclusive, os antigos móveis são resgatados do depósito para guarnecer o local, procurando recriar o ambiente que servira de palco aos amores de Polidoro e Caetana. A fidelidade à decoração tem o duplo propósito de enganar tanto Caetana quanto Polidoro, de maneira que ela "jamais suspeitasse de haver abandonado Trindade, o tempo suspenso induzindo-os a crer que eram vinte anos mais jovens". (p. 67-68). Os fantasmas que povoam o porão do hotel provocam delírios, tornando mais intenso o desejo de Polidoro de reconstituir, aos 60 anos, uma paixão que dominara seus anos dourados.

A busca pelo colchão que estava na suíte do quinto andar, há vinte anos, torna-se o símbolo mais expressivo do processo de mistificação que recobre o retorno de Caetana. Há que reconhecer, numa pilha enorme de colchões velhos, sujos e manchados, o colchão autêntico que estava sobre a cama da suíte. As reminiscências evocadas por Virgílio desencadeiam o desalento, e Polidoro recobra a consciência da passagem do tempo: "Aos poucos desvanecia-se sua exaltação. Nenhuma voz interior ditava-lhe sentimentos capazes de substituir os antigos, quando tinha quarenta anos." (p. 79).

A memória privilegiada de historiador confere a Virgílio um papel central na reconstituição da suíte, recompondo detalhes como o jarro com flores amarelas e o baralho de cartas. O denodo do professor eleva-o ao primeiro plano da encenação, transformando-o em figura principal no cenário que está sendo construído, onde pontificara Polidoro, agora com a preseça ofuscada, derrotado pela inclemente passagem dos anos.

A mistificação também envolve a preparação para a chegada do trem a Trindade, revestida de toda a discrição, sem apitos e muito rapidamente, a

fim de que os possíveis curiosos se acreditassem vítimas de uma ilusão. Rosset (1998), ao discutir a ilusão oracular, chama a atenção para essa modalidade de engano, enquanto a atenção é desviada para um lado, a ação ocorre exatamente no oposto. Ou, ainda, essa ilusão refere-se a um artifício através do qual é burlada a consciência do enganado. Resultado desse processo, o afastamento do real não domina apenas Polidoro e Caetana, mas as demais personagens que circundam o casal – as prostitutas da Casa da Estação e os amigos de Polidoro – todos engajados na reconstrução de uma réplica que elida a passagem dos anos e disfarce a decadência que avançou sobre Trindade nos últimos vinte anos.

Rosset considera essa ilusão como produto de uma percepção inútil, ainda que a realidade esteja posta, o iludido insiste em não vê-la, ou, se a vê, percebe-a de maneira deformada, uma vez que reconhece apenas os elementos que se identificam com o seu desejo. O ocultamento de propriedades da realidade produz, no sujeito, a negação das consequências dessa realidade ou ainda, como considera o autor, a percepção se subdivide em dois aspectos: um teórico, que consiste naquilo que é visto, e um prático, aquilo que é feito. Dessa maneira, não há relação entre a situação e as ações dela derivadas.

Depois de grande expectativa, a chegada de Caetana Toledo impõe o fim de vinte anos de enganos. Aparece na boleia de um caminhão, frustrando a comitiva que fora recebê-la na estação ferroviária. Essa foi a primeira de uma série de desilusões, as quais provocaram o desmantelamento de um mundo inventado em que a artista reinava soberana. A idealização presente no imaginário de cada um não suporta a realidade que se instaura a partir dos projetos de Caetana, por isso, o pequeno universo reunido no hotel Palace recorre à fantasia. A simulação envolve os amigos do latifundiário, os funcionários do hotel, a dona da Casa da Estação e as Três Graças os quais, conduzidos por Virgílio e Gioconda, inventam um enredo envolvendo Polidoro e Caetana, a fim de satisfazer a necessidade de que o devaneio, acalentado por tanto tempo, seja mantido. Polidoro, que a tudo assiste, sai sem revelar detalhes de seu encontro com a atriz, o que, certamente, provocaria a decepção de um grupo que, durante vinte anos, sonhara com um fim feliz para o romance que convulsionara Trindade, dimensionando a grande distância existente entre devaneio e realidade. Novamente a questão do duplo faz-se presente, através da cisão entre realidade e fantasia: de um lado, o projeto de Caetana; de outro, a permanência do engano dos amigos de Polidoro que viam no retorno da artista não apenas o resgate do caso amoroso mais rumoroso da cidade, mas o retorno da própria juventude.

O sonho de Caetana tipifica um duplo de personagem, de acordo com suas palavras: "Quero ser a Callas ao menos uma vez na vida. [...] Maldita grega que há anos não me deixa dormir. Por ela me consumo de inveja." (p. 190). Essa revelação, verdadeiro motivo de seu retorno a Trindade, consegue destruir os vinte anos de ilusão cultivados por Polidoro. A recusa do pudim feito com duas dúzias de gemas evidencia sua desesperança: "O que faremos de nossas vidas depois do pudim? disse ele, desolado, sabendo de antemão que nenhuma resposta o ajudaria a manter vivo o sonho que se alimentara com vinte anos de espera." (p. 191).

Ainda que a realidade se mostre evidente, o iludido insiste em ver outra coisa em seu lugar. É o caso de Polidoro que, não obstante a revelação de Caetana sobre o seu desejo de interpretar uma ópera de Verdi, como se fosse a Callas, e precisasse dele apenas para financiar o seu projeto, insiste em se ver como o par ideal para ela:

> Caetana veio do Recife exclusivamente para me fazer uma declaração de amor. Ela quer ter certeza de que não escolheu o homem errado para viver o grande amor de sua vida. O desafio que me lança agora é para macho só como eu. (p. 205).

Esse fragmento ilustra a tese de Rosset (1998, p. 11), quando afirma "nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real". Embora Polidoro não tivesse obtido do encontro na suíte do quinto andar do Palace mais do que ficar com os cabelos desgrenhados e ter sido arranhado pelo gato de Caetana, não hesita em colocar seu dinheiro e sua influência para cumprir os desígnios da diva, sob a égide de uma cosmogonia mitológica eivada de equívocos e lugares comuns, que possibilita a superposição da história do Brasil com a da Rússia, identificadas no episódio da cidade fantasma construída por Potenkin para ser vista e admirada pela rainha Catarina, ou seja, enquanto na Rússia fora criada uma cidade que não existia, em Trindade, inventou-se um teatro lírico que comportasse a encenação da ópera *La Traviatta*.

O duplo de acontecimento é preparado com a pintura de painéis gigantescos os quais devem ocultar o decadente cinema Íris, transformando-o em um opulento teatro grego onde se apresentará Caetana Toledo, única e verdadeira artista de Trindade, naquele que, talvez, "fosse o único local da terra que guardava dela a memória de um estrelato alimentado a cada pôr-do-sol pelo amor de Polidoro". (p. 209). A ideia de simulacro materializa-se em um teatro de men-

tira, que ilude, especialmente, Polidoro, enquanto os demais, em busca de uma última quimera, mergulham numa fantasia coletiva, sem se prevenir dos ardis do destino, que se produzirá não obstante os esforços para frustrá-lo.

Muito embora Caetana seja a mentora dessa farsa, também é sua maior vítima. Ao mesmo tempo a artista é aquela que ela é (Caetana, artista de um circo mambembe) e aquela outra a quem ela busca (a Callas, cantora lírica). A frustração por não ter sido ensinada a cantar e por ter fracassado ao apresentar-se em um programa de calouros na Rádio Nacional, quando criança, marcaram sua vida, por isso ela, no crepúsculo de seus dias, decide, numa cartada decisiva,[2] montar um espetáculo lírico. Ainda que mentirosa, a representação consistiria na materialização de um sonho acalentado desde menina pelas fantasias de tio Vespasiano que a criara e lhe ensinara as artes do circo.

O simulacro então montado em Trindade tem a possibilidade de evidenciar o trabalho artístico de Caetana que transforma em arte o espaço vulgar da cidadezinha, duplicando bordel e teatro como lugares de encenação, carnavalizando a paixão erótica de Polidoro e o amor incondicional de Gioconda, fundamentos de sua performance de atriz. O grego Veniéris, encarregado de transformar o velho cinema em imponente teatro, reforça a ilusão trazendo de sua casa um espelho bizantino e um biombo. Enquanto o biombo tem a propriedade de ocultar, o espelho caracteriza-se por desvelar, prestando-se para refletir não somente as imagens, mas também conteúdos da percepção, dos valores, dos sentimentos. Nesse espelho, duplicam-se as imagens de Gioconda e das Três Graças, travestidas de atrizes, tentando tornar-se personagens de sua própria vida, a fim de esquecer a tristeza da decadência advinda com a idade que avança e a miséria que se aproxima. A espera pela encenação alterna sentimentos de alegria, pela comunhão que se instala entre os parceiros de Caetana, e de desesperança pela solidão que os acomete quando as individualidades emergem, sensibilizadas pela arte.

Os sentimentos têm valor, para Caetana, somente quando são enunciados por meio de falas teatrais, já que a única realidade existente é a representação. A verdade só passa a existir quando referendada pelo *outro*, fonte de toda emoção. Na realidade, Caetana não é mais ela, é outra, ou seja, como ser humano não existe mais, despersonalizou-se para representar o papel de Caetana, a atriz.

[2] As cartas de baralho têm grande valor alegórico para o casal. Durante a primeira fase do romance, Polidoro dera a Caetana uma dama de espadas com a promessa de que cederia a qualquer pedido da atriz, mediante a apresentação da carta.

Essa, por sua vez, tenta mimetizar Maria Callas, objeto de culto desde a época em que o tio vaticinava-lhe um grande futuro no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A imitação não se limita à performance, uma vez que aparece para o ensaio, no teatro, depois da meia-noite, vestindo uma capa vermelha com lantejoulas, no mesmo modelo usado por Callas na ópera "Tosca".

O recurso da duplicidade está presente também em Narciso, lembrando o mito grego revestido de uma simbologia negativa, como uma tendência que o acomete, permitindo-lhe deformar a realidade. Narciso, cuja família está no Rio de Janeiro, é o delegado de polícia de Trindade. Recebe suborno de Polidoro que aumenta seu salário, insuficiente, porém, para comprar um apartamento em Copacabana e reaver o afeto da família. Pusilânime, acovarda-se diante dos poderosos, adotando uma posição subserviente, enquanto se consome de rancor por não pertencer à elite local. Duplicam-se, nessa personagem, essência – detesta a cidade, somente desejando voltar ao Rio de Janeiro – e aparência – cultiva boas relações com os poderosos, a fim de auferir alguns ganhos –, evidenciando a infelicidade pela situação em que se encontra.

Dois fatores conspiram para o fracasso do projeto artístico de Caetana, a ambição de Narciso e o ciúme de Dodô. Dodô, esposa de Polidoro, procura espezinhar o marido em todas as oportunidades, numa inútil tentativa de vingança contra Caetana a quem atribui o naufrágio de seu casamento. Polidoro sempre temeu os recursos secretos de que sua mulher poderia utilizar para obter o que desejasse. Em contrapartida, o maior receio de Dodô, mulher extremamente rica e gananciosa, é que a paixão doentia de Polidoro conduza a família à miséria. Entre os seus artifícios, está a capacidade de subornar auxiliares do marido, a fim de promover o maior desastre de Trindade, a derrocada de Caetana, revelando a fraude na encenação da ópera *La Traviatta*.

Desmascarado, por artes de Dodô, o ardil utilizado – a dublagem da ópera –, resta o desconsolo e a amargura pelo desvanecimento da esperança de as personagens tornarem-se parte de um espetáculo artístico, mesmo que isso não passasse de um mero reflexo. Caetana, diante da impossibilidade de realizar seu sonho de ser a Callas por uma noite, experimenta mais uma frustração e parte novamente, anunciando que somente retornará passados mais vinte anos. Na realidade, o verdadeiro, o vivo era o duplo, pois, quando o simulacro foi destruído, restaram apenas as sombras. Muito embora os atores fossem falsos, e a representação, uma mera pantomima, enquanto as prostitutas e os amigos de Polidoro se imaginavam em cena, um ar renovado dotou de nova vida aqueles seres sem perspectivas. A ilusão do duplo é destruída quando a vitrola de tio

Vespasiano se cala, e a realidade irrompe com sua carga de tristeza e desalento, destruindo a fantasia e reconduzindo cada personagem à sua solidão e ao cotidiano medíocre de Trindade.

sexualidade e desencanto

A discussão sobre sexualidade feminina transita não somente pela questão da dominação masculina, como também pela construção do corpo no imaginário feminino. Para Bonnici (2007), o corpo constitui um constructo do qual participam, em especial, componentes históricos e ideológicos.

Historicamente, o corpo ocupou um lugar inferior em relação à mente. Estabelecido numa posição oposta ao mundo das ideias platônico, a situação do corpo não sofre grandes alterações com o advento da tradição cristã que atribui imortalidade à alma, enquanto o corpo é condenado à destruição. Essa mesma tradição confere ao corpo feminino a culpa pelas mazelas do gênero humano, posição traduzida na obra de pensadores, como Descartes, os quais influíram, decisivamente, no pensamento ocidental (Xavier, 2007), bem como na ação dos higienistas que proliferaram no século XIX. (Michelet, 1995).

No entanto, posições relativas ao corpo feminino foram sendo modificadas. Para Beauvoir (1980), o corpo não era tão relevante, pois, como feminista da primeira leva, a autora buscava igualdade entre os sexos e, para tanto, o corpo feminino, devido à sua constituição, poderia tornar-se um obstáculo. Posteriormente, outras correntes teóricas passaram a discutir não mais a igualdade, mas a diferença, na esteira de pensadores como Derrida e Foucault, entendendo o corpo de maneira positiva, como objeto cultural, na medida em que é proposta a valorização das atitudes a ele relacionadas.

A teoria feminista examina o tema do corpo como forma de desconstruir a oposição macho/fêmea, binarismo inscrito na cultura ocidental, que, apoiado na dicotomia mente (masculino – superior) e corpo (feminino – inferior), promove o princípio da subalternidade que reduz a área de atuação das mulheres, reservando aos homens as tarefas que exigem competência, sabedoria, portanto, relacionadas à mente e ao universo exterior, enquanto elas ficam restritas às atividades relacionadas ao corpo, referentes à reprodução e ao cuidado com o lar.

Xavier (2007) aponta como relevante

> considerar os corpos mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica, evitando, a todo o custo, o essencialismo ou categorias universais. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades. (p. 23).

Pode-se afirmar que a sexualidade consiste no resultado de práticas culturais, o que desnaturaliza os conceitos de macho e fêmea. Bonnici (2007) acrescenta, que a sexualidade refere-se à identidade psíquica em conexão com as construções de gênero e, também, com as orientações e posições do sujeito, alinhando-se em um dos gêneros. O autor, referindo-se a Freud, aponta que "a sexualidade consiste na tentativa de alcançar os objetos desejados que podem não ser sexuais". (Bonnici, 2007, p. 241). Em suas considerações sobre a sexualidade, Foucault (1990) relaciona-a com discurso e poder, convertendo-a em tecnologia.

Uma perspectiva antropológica sobre o corpo é apresentada por Bourdieu (2007, p. 18) em *A dominação masculina,* ao afirmar que "o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes". É nesse aspecto que se processa a divisão do trabalho, atribuindo-se aos homens as atividades consideradas superiores, e o trabalho inferior, às mulheres; a divisão do espaço, interior da casa, pertencente à mulher, e ao homem os espaços exteriores; a divisão do tempo, pertencendo ao gênero feminino os longos períodos de gestação, enquanto os ciclos agrários e da vida, com suas interrupções, dizem respeito ao gênero masculino. Outro aspecto ressaltado por Bourdieu refere-se à relação sexual, entendida como um processo de dominação, uma vez que se funda no princípio masculino ativo em oposição ao feminino passivo. Enfatiza o autor,

> os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação. (Bourdieu, 2007, p. 30).

Dessa maneira, a dominação masculina se inscreve numa construção simbólica que determina um modo de pensar e de agir que exclui os elementos

pertencentes ao outro sexo, transformando essa dominação em uma construção social naturalizada. (BOURDIEU, 2007).

A tensão sexual é um elemento que perpassa o texto de Piñon, polarizada entre Caetana e Polidoro. Cada um desses polos tem sua zona de atração. Polidoro é admirado, temido, invejado por seu séquito por ser detentor de riqueza, poder e notável desempenho sexual. No lado oposto, encontra-se Caetana, objeto de desejo de Polidoro, de admiração e de afeto de Gioconda, de identificação das prostitutas da Casa da Estação, e de devoção de Balinho e do Príncipe Danilo, seus fiéis áulicos.

Giddens, em *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas* (1993, p. 18), aponta à modificação da atitude das mulheres diante do mundo social moderno. Contemporaneamente, a dominação sexual masculina não mais é aceita por mulheres cujo projeto de vida tornou-se mais aberto, incorporando experiências e vivências que criaram "novas demandas e novas necessidades". É o caso de Caetana que volta a Trindade para realizar seu projeto de vida, invertendo a polarização em termos de dominação. Não é mais Polidoro quem determina a sequência dos acontecimentos, esse espaço é ocupado por Caetana que se vale da antiga paixão do latifundiário para compor o cenário em que serão desenrolados os acontecimentos.

A primeira parte da narrativa, identificada por Campello (2003) como primeiro conjunto cênico, compõe-se das ações relacionadas à espera de Caetana, referindo-se aos vinte anos em que Polidoro (e o resto da cidade) aguarda o retorno de Caetana, com quem vivera um tórrido romance na década de 50 do séc. XX. Tendo passado como um bólido por Trindade, Caetana deixa de ser uma referência real para se consubstanciar no imaginário de homens e mulheres que, igualmente, disputam o seu favor. Capaz de despertar paixões irresistíveis, eletriza a imaginação dos amigos de Polidoro os quais cultivam uma imagem erotizada da atriz, identificada ao fazer artístico. Essa atmosfera envolve Caetana, transformando-a num catalizador das paixões dos habitantes daquela cidadezinha, perdida nos confins do Brasil. A arte é outro aspecto erotizado, dominando a vida da atriz de tal maneira que a dona da Casa da Estação recebe o nome de Gioconda, numa alusão à ópera de Ponchielli.

A carta que anuncia o retorno da atriz – iniciando a segunda parte, ou, como afirma Campello (2003), o segundo conjunto cênico – possibilita que aflorem sentimentos recalcados, acirrando-se disputas intensificadas pela memória de Gioconda, o que desperta ciúmes em Polidoro, levando-o ao paroxismo a ideia de que Caetana poderia ser feliz sem ele. Uma erotização exacerbada

extravasa na recomposição da suíte do quinto andar do hotel Palace, para que desapareça o hiato da ausência, dominando indistintamente os amigos: "Os olhos postos no colchão, pareceu a Virgílio ver surgir de uma zona de sombras Caetana [...]. Sob as lembranças de um amor que jamais aderira à realidade, Polidoro assustou-se também." (p. 73).

A relação entre Polidoro e Caetana obedece a dois vetores independentes, enquanto Polidoro anseia por estreitar a mulher em seus braços e reviver a paixão de vinte anos atrás, Caetana somente ambiciona o poder e a riqueza de Polidoro para concretizar o objetivo de seu regresso a Trindade, encenar uma ópera, materializando-se na divina Callas.

Bourdieu (2007) discute a questão ética da virilidade, associada à honra e inseparável da potência sexual. Esse aspecto é continuamente alardeado por Polidoro que insiste em afirmar que a vinda de Caetana relaciona-se a seu desempenho sexual, o que é desmentido pelas atitudes da mulher, cuja relação com o gato se reveste de um erotismo ausente quando dialoga com o homem. O autor aponta para a assimetria referida às práticas e às representações dos dois sexos, relacionando-a com a dominação. Enquanto, para os homens, o ato sexual se reveste de caráter de conquista, de dominação, para as mulheres, a sexualidade se apresenta como uma experiência íntima, revestida de afetividade, incluindo uma diversidade de atividades, não exclusivamente sexuais. O sentimento de Polidoro vincula-se à posse, à apropriação do corpo da mulher, como já ocorrera há vinte anos.

Na realidade, a encenação da ópera poderia conferir à artista a tão sonhada glória, único móvel de seu retorno a Trindade. A capa vermelha da heroína da ópera "Tosca", uma tiara de falsos brilhantes e elevados coturnos compõem a imagem de poder que incendeia a imaginação dos homens, despertando-lhes o desejo e provocando o enlevo das mulheres da Casa da Estação, que procuram imitar suas falas e gestos teatrais na ilusão de mais se assemelharem à atriz e, mesmo, assumirem a postura altiva e aristocrática de Caetana.

O amor de Caetana é disputado igualmente por homens e mulheres, contenda já perceptível quando a comitiva se reúne na estação, a fim de esperar a artista. A sexualidade manifesta-se nessa ocasião quando as prostitutas fazem um bolo de aniversário e o carregam durante duas horas até a estação abandonada. Ao encarar a primeira frustração – Caetana não chega pelo trem, não obstante ter anunciado que utilizaria esse meio de transporte –, as Três Graças resolvem comer o bolo ali mesmo, repartindo-o com os presentes, num verdadeiro ritual antropofágico. Na verdade, estavam, simbolicamente, se alimen-

tando com o corpo de Caetana, já que era o bolo de aniversário dela, e ela não estava presente.

O retorno de Caetana propõe a subversão da dominação masculina, uma vez que ocorre uma disjunção entre os objetivos da atriz e os de Polidoro. Enquanto o fazendeiro anseia por reviver o envolvimento sexual intenso de há vinte anos, a meta da atriz é sua realização artística por meio da montagem do espetáculo operístico. A partir daí, os desdobramentos da situação contam com a participação do círculo de amizades de Polidoro cujo interesse se dirige para a atriz, na medida em que são convocados para participar da encenação, esvaziando o foco sexual, muito embora esse aspecto esteja sempre presente. Essa etapa inaugura a terceira parte, ou, na terminologia de Campello (2003), o terceiro conjunto cênico, constituído pela performance de Caetana.

A montagem do espetáculo, polarizando a comunidade, constitui a culminância de um processo cujo desenlace obedece às obsessões de cada um. Para Polidoro, o espetáculo significa que, dentro de algumas horas, conseguirá, finalmente, realizar seu sonho, levando Caetana para a cama. Para as Três Graças e Gioconda, a participação na encenação operística denota a superação da condição social de prostitutas e a integração à elite da cidade. Os amigos de Polidoro, Ernesto, Virgílio, o grego Veniéris, têm a oportunidade de ensaiar a realização de seus desejos secretos, superando a mediocridade de seu cotidiano. Caetana, secundada por Príncipe Danilo e Balinho, almeja a glória de ser a Callas, ao menos uma vez. A atmosfera altamente erotizada que envolve os participantes propicia que comunguem de um desejo coletivo: a realização da ópera. No entanto, a esposa de Polidoro, com mais interesse no dinheiro, que supunha ameaçado, do que em seu marido, frustra os planos não apenas de Caetana, mas de toda a cidade, destroçando um sonho construído a muitas mãos.

conclusão

Em *A doce canção de Caetana,* a representação de personagens, espaço e tempo enseja uma reflexão sobre o ato de negar uma realidade, por mais indícios que se apresentem. Lembrando Rosset (1998), se a realidade é dolorosa, a solução é olhar para o outro lado. A consciência mais desenvolvida pertence, por ironia, a Caetana, muito embora seja dela a iniciativa de montar a farsa que seria um espetáculo operístico num teatro que era apenas um simulacro, com cantores/atores que não passavam de meros figurantes. Ela conhecia o país, devido às andanças com o tio, o que lhe possibilitou adquirir informações sobre a realidade político-social dominante em nível muito mais significativo do que qualquer cidadão em Trindade, além do que tinha plena ciência da falta de oportunidades de ascensão no mundo artístico para quem não pertence a círculos privilegiados. Nesse sentido, explica-se a montagem do espetáculo, com a finalidade de ingressar num espaço que sempre lhe fora vedado, reduplicando a cantora Maria Callas, o que, pelo menos no plano da ilusão, dar-lhe-ia a sensação de triunfo.

No entanto, quando a música se cala, por artes de Dodô, desfaz-se o encantamento, e a esperança se esvai. "Polidoro tinha os olhos presos aos trilhos sujos. Estava certo de que também as ilusões descarrilhavam, mutilando os viajantes que inadvertidamente haviam embarcado no sonho impossível." (p. 395). Na realidade, ninguém sabia onde estava o trem da felicidade. Em Trindade, no entanto, há muito tempo não passava mais.

referências

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista:* conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BEAUVOUR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina:* a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela. Rio Grande: Ed. da Furg, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade.* 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990. v. 1.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade:* sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Edunesp, 1993.

MICHELET, Jean. *A Mulher.* Trad. de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1995.

PLATÃO. *A República.* 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PIÑON, Nélida. *A doce canção de Caetana.* Rio de Janeiro: Record, 1997.

RANK, Otto. *O Duplo.* Trad. de Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo:* ensaio sobre a ilusão. Apres. e trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?:* o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

do calor do fogo ao calor dos corpos: representações da mulher em *como água para chocolate*

Vanessa Zucchi
Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
Tânia Maria Cemin Wagner

De igual forma confundía el gozo de vivir con el de comer. No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa, porque el que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a las hortalizas, sí le pertenecía por completo, lo dominaba.
Laura Esquivel

As ideias e os movimentos do século XX giraram em torno de novos princípios de organização política e econômica, contestando a hegemonia cultural e trazendo a possibilidade de reivindicação dos interesses e das conquistas das minorias. Tais transformações refletiram-se na literatura, abrindo espaço para várias escritoras questionarem os valores hierárquicos da ordem patriarcal dominante e a exclusão da mulher no cânone literário, ao mesmo tempo em que possibilitaram rupturas na representação da figura feminina na literatura.

Partindo inicialmente da análise de representações da mulher em obras produzidas por homens, surgiu a primeira forma de crítica literária feminista, instaurada pela necessidade de corrigir, revisar e criticar as estruturas conceituais tidas como universais as quais reforçavam dogmas e estereótipos femininos. Posteriormente, a crítica feminista ampliou sua abordagem por meio de uma renovação metodológica e conceitual, definindo a produção feminina como principal objeto da crítica, estudando a mulher como escritora. O advento de tais análises, denominados por Showalter (1994) como "ginocrítica", provocou uma mudança significativa nos paradigmas que até então excluíam da tradição literária obras produzidas por mulheres, abrindo espaço para o debate e a valorização desse acervo cultural.

Com a propagação da "ginocrítica" e do interesse em refletir sobre o processo de construção da identidade feminina, o conceito de gênero tornou-se um tema emergente, adquirindo relevância na medida em que propôs uma distinção cultural do sexo biológico. Sabendo que a interpretação do feminino foi historicamente construída sob a ótica masculina, pautada em essencialismos biológicos, foi preciso estender as preocupações sociais e políticas feministas para construções propriamente teóricas, problematizando categorias consideradas universais e naturais. Assim, por meio dessa nova abordagem, é possível, sem "negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados" (LOURO, 2007, p. 22), admitir que

> o confinamento da mulher à esfera doméstica, que limita seu comportamento esperado e seu papel na sociedade, é antes condicionado pelo elemento social do que pelo biológico. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 44).

Ou seja, mesmo que a distinção biológica exista, é somente quando passa para o plano da cultura que produz hierarquias entre os sujeitos, através de um processo marcado por inúmeras relações de poder. Bhabha (1998) acrescenta que

> as diferenças culturais, raciais, de gênero, de classe, etc. não seriam problemáticas se fossem apenas diferenças, a questão central é que elas são hierarquizadas socialmente e se transformam em desigualdades. (p. 220).

O conceito de gênero vai muito além das abordagens tradicionais, permitindo pensar em um sujeito "'engendrado' não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe; um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido" (LAURETIS, 1994, p. 208), em outras palavras, um sujeito pós-moderno.

A concepção de identidade pós-moderna surge com a crescente complexidade do mundo contemporâneo e o declínio de abordagens que por tanto tempo estabilizaram a sociedade. De modo geral, as teorias que recorriam às ideias como imutáveis e atemporais, concebendo um sujeito predominantemente essencialista, foram superadas, possibilitando a emergência de um novo sujeito, fragmentado e pautado na descentralização, resultado da interação com a sociedade. Assim, não existe apenas uma força determinante no processo de construção da identidade, mas uma infinidade de núcleos e influências. Isso implica dizer que, numa concepção pós-moderna, as identidades passam a ser

híbridas e instáveis, dotadas de um caráter fluido, efêmero e polissêmico, em constante processo de construção e representação. (HALL, 2001).

Tal abordagem torna-se fundamental para a teoria feminista, uma vez que, ao questionar existencialismos de gênero, muitas teóricas acabam caindo no erro de categorizar todas as mulheres em um grupo isolado e sem diferenças internas, esquecendo-se de reconhecer que aspectos como raça, etnia, nacionalidade e contexto histórico são tão relevantes no processo de construção de uma identidade quanto o gênero.

Nessa perspectiva, pretende-se analisar os reflexos da sociedade patriarcal no processo de construção e representação da identidade feminina, problematizando modelos sociais considerados essenciais e universais, encontrados na obra *Como água para chocolate* (1993), da mexicana Laura Esquivel, expondo os dispositivos utilizados por mulheres para transgredirem o socialmente imposto.

O romance de Esquivel narra, de forma bastante peculiar, os dramas e conflitos das mulheres da Família de La Garza, sob o pano de fundo da Revolução Mexicana, no início do século XX. O título é uma expressão típica da região, onde o chocolate é derretido com água, assim, similarmente, quando uma pessoa está como água para (fazer) chocolate, está fervendo de raiva ou de excitação. Isso já remete de antemão ao caráter intenso que as personagens femininas da obra apresentam, muitas se impondo como sujeitos, expressando suas vivências, seus sentimentos e incorporando seu ponto de vista na história. Essa ousadia tira a mulher da inércia em que tradicionalmente foi colocada e desestabiliza o poder dominante, uma vez que várias vozes, por tanto tempo silenciadas, ganham espaço. Isso acontece com Tita, filha mais nova de Mamãe Elena, e que não pode se casar sob o pretexto de ter que cuidar da mãe na velhice, dando continuidade a uma tradição familiar.

A já mencionada "crise de identidade", levantada por Hall (2001), pode ser percebida nessa personagem que assume, durante sua vida, várias identidades temporárias e por vezes conflituosas entre si. Tita encontra-se dividida entre assumir o papel que lhe é designado socialmente e expressar suas verdadeiras vontades. Assim, passa por inúmeros conflitos internos e opta, inclusive, por parar de falar, afinal "tinha muita coisa para colocar em ordem em sua mente e não encontrava palavras para expressar o que estava ruminando em seu íntimo". (ESQUIVEL, 1993, p. 88). Embora a decisão de parar de falar de Tita possa ser vista como uma hipérbole do silenciamento a que as mulheres estavam submetidas, esse é um importante momento no processo de aceitação de sua identidade, pois a personagem defronta-se com seus desejos interiores

e, em um fluxo de consciência, reconhece o que tanto a perturba: a figura da mãe, representante da ordem patriarcal e zeladora dos bons costumes e regras. Na casa de Mamãe Elena, o diálogo não estava incluído nas relações, obedecer sem questionamentos era uma característica não só admirada, mas também estimulada. Todavia, Tita sempre se mostrou inconformada com os padrões morais e normas sociais que a regiam: "Maldita decência! Maldito manual de boas maneiras! Por culpa deles seu corpo ficava destinado a murchar pouco a pouco, sem remédio algum." (ESQUIVEL, 1993, p. 47). Por isso, ao enfrentar a mãe, Tita enfrenta, simbolicamente, todo o "manual de comportamento" a que foi submetida durante sua vida. Embora ainda retorne para casa a fim de cuidar da mãe, a consciência da personagem já não é a mesma.

Ao saber do amor que Pedro sentia por ela, Tita começa a tecer uma colcha para ser usada na sua noite de núpcias. Mesmo após a notícia do casamento de Pedro com Rosaura, a colcha continua sendo tecida. Ela se torna símbolo dos conflitos internos de Tita no seu processo de busca por liberdade e aceitação, uma vez que, ao mesmo tempo em que a colcha se configura como marca de abandono e incertezas, também é proteção do frio e da solidão. No mito grego, Penélope tecia uma colcha durante o dia, que era desfeita irremediavelmente à noite, para adiar o compromisso do casamento e enganar os pretendentes, já que só se casaria quando a peça estivesse terminada, podendo esperar assim, a volta de Ulisses, seu verdadeiro amor. Com Tita o que acontece não é diferente: ela tece esperando por Pedro. No fim do romance, a colcha é queimada, junto dela, o rancho e todas as opressões de Mamãe Elena, bem como a irracional tradição de que as mulheres da família eram vítimas, incendeiam-se. É somente nesse momento que Tita consegue assumir verdadeiramente sua identidade, desprendendo-se das representações sociais que lhe eram atribuídas. O único objeto que sai ileso do episódio é o livro de receitas de Tita que, posteriormente, chega a Esperanza.

O livro de receitas é o fio condutor de toda a história, a começar pela própria estrutura narrativa: são doze capítulos, cada um aberto por uma lista de ingredientes e um modo de preparo perfeitamente realizável. Na medida em que os ingredientes vão sendo misturados, misturam-se também à receita histórias sobre a vida de Tita, e uma nova narrativa se inicia. A fusão entre elementos narrativos e culinários pode ser percebida enquanto Tita preparava os chouriços nortistas:

> Põe-se o vinagre no fogo e se acrescentam os chiles, aos quais previamente se tiraram as sementes. Quando começa a ferver, retira-se do fogo e se põe uma tampa sobre a panela, para que os chiles fiquem macios. Chenca pôs a tampa e correu até a horta para ajudar Tita a procurar minhocas. De um momento para o outro chegaria à cozinha Mamãe Elena para supervisionar a feitura do chouriço e a preparação da água para seu banho e estavam bastante atrasadas em ambas as coisas. (ESQUIVEL, 1993, p. 71).

A carência de fontes consideradas registros oficiais sempre excluiu a mulher da história, relegando-a, quando muito, a um lugar secundário em relação ao homem. Os textos femininos eram estritamente específicos e escassos, entre eles encontra-se o livro de receitas. Assim, percebe-se que o livro de receitas sempre teve um papel fundamental, sobretudo no romance de Esquivel, pois é o transmissor das tradições da família de Tita e responsável por elas não serem excluídas da história, mantendo viva a memória coletiva e preservando identidades. É somente através do livro de receitas, que acabou sendo herdado por Esperanza e posteriormente por sua filha (narradora da história), que conhecemos a história de Tita e podemos resgatar vozes silenciadas como a da índia Kikápu, avó de Jhon, raptada pelo noivo e levada para viver longe de sua tribo. Sua cultura e sua história só são registradas (e resgatadas) pelos escritos de Tita.

Através desses registros, Tita também mantém viva toda uma geração culinária, afinal,

> era o último elo de uma cadeia de cozinheiras que desde a época pré-hispânica haviam transmitido os segredos da cozinha de geração em geração, e era considerada como a melhor expoente dessa maravilhosa arte, a arte culinária. (ESQUIVEL, 1993, p. 38).

Ainda assim, Tita é constantemente oprimida e marginalizada. Laura Esquivel, ao descrever uma personagem diante de valores normativos tão rígidos e repressores, acaba por ilustrar, de modo geral, um panorama das mulheres do início do século XX, uma vez que a condição cotidiana de Tita se assemelha a de muitas mulheres da época: imersa em uma vida sem perspectiva, oriunda de uma sociedade patriarcal, com uma família conservadora, a personagem é constantemente marginalizada. É na cozinha, através de práticas culinárias, que Tita encontra refúgio.

Henrique Carneiro, ao traçar uma história da alimentação, adverte-nos que, além de uma necessidade biológica, o ato de comer é um complexo "sistema simbólico de significados sociais, sexuais, políticos, religiosos, éticos e estéticos" (CARNEIRO, 2003, p. 1), pois não se limita ao ato de ingerir um deter-

minado alimento, mas se materializa em hábitos, costumes, rituais e etiquetas. Woortmann (2004) concorda que a comida está repleta de sentidos simbólicos, envolta em um ritual que vai desde a escolha dos alimentos, até o modo como ele é servido. Ou seja, nenhum alimento está livre de associações que um grupo lhe atribui, sendo um assunto que transcende a satisfação biológica.

Assim, através de um meio de expressão que foge ao discurso verbal (as práticas culinárias), Tita consegue resistir ao silêncio que lhe foi imposto, expressando seus sentimentos reprimidos e se comunicando com as pessoas, já que tudo que sente ao preparar um prato migra para o corpo que dele se alimenta. Isso pode ser percebido no casamento da irmã. Durante o preparo do bolo, Tita chorava tanto por estar perdendo seu amor que suas lágrimas molharam a massa e, ao ser provado pelos convidados, gerou um sentimento de nostalgia tão forte, que

> o pranto foi o primeiro sintoma de uma intoxicação estranha que tinha algo a ver com uma grande melancolia e frustração que, apoderando-se de todos os convidados, fez com que eles terminassem no pátio, nos currais e nos banheiros, cada um com saudade do amor de sua vida. (ESQUIVEL, 1993, p. 32).

Além disso, a culinária é a forma que Tita encontra para seduzir e se relacionar com Pedro, fundindo o que Carneiro (2003) classifica como as duas fontes mais intensas de prazer carnal: o sexo e a alimentação.

Na família De La Garza, a sexualidade é regulada por uma tradição absolutista, pautada na moral cristã de que o sexo só pode acontecer dentro do casamento e para reprodução. Entretanto, sabe-se que os sujeitos vivenciam seus corpos de maneiras diferentes, uma vez que são constantemente alterados pela cultura. Da mesma forma, a sexualidade aparece marcada por códigos, políticas, signos e imposições da sociedade em que o sujeito está inserido e do grupo ao qual pertence. Dessa forma, é através da culinária que Pedro e Tita vivenciam sua sexualidade, recebendo e dando prazer e configurando o paladar como catalisador máximo dessa paixão.

Isso acontecia porque, para Tita, não há distinção muito clara entre amar, cozinhar e viver. Foi na cozinha, entre temperos e sabores, que sempre viveu, e "não era fácil para uma pessoa que conheceu a vida através da cozinha entender o mundo exterior". (ESQUIVEL, 1993, p. 5). Dessa forma, todas as suas emoções, relacionam-se com a culinária. Isso fica em evidência pela forma como são descritos os sentimentos de Tita, sempre comparados à cozinha, como na metáfora:

"Nesse momento compreendeu perfeitamente o que deve sentir a massa de um filhó ao entrar em contato com o azeite fervendo." (ESQUIVEL, 1993, p. 13).

Em *Como água para chocolate*, o ambiente doméstico, especialmente a cozinha, não se configura como algo essencialmente feminino, ou inferior, mas como um espaço que precisa ser conquistado e merecido, conferindo poder a quem consegue, já que não se limita à sua representação física, mas marca um território social em que as relações formais são estruturadas e definidas, ajudando a "organizar regras de identidade e hierarquia social". (CARNEIRO, 2003, p. 139). A família de Tita, sendo uma família rural que se constitui socialmente por meio das relações que são expressas simbolicamente através da comida, atribui um papel importante à cozinha como espaço onde essas relações sociais são construídas, e Tita é a intermediadora desse processo, pois é ela quem transforma o alimento em comida.[1]

As práticas culinárias presentes no romance não só influenciam a vida de Tita, como também abrem a possibilidade para transgressão de outras personagens, como Gertrudis, ao provar as codornas preparadas pela irmã. Nesse episódio do romance, Tita ganha flores de Pedro pela primeira vez, e resolve usá-las em uma receita. Toda excitação e paixão que a personagem sentiu ao prepará-la transferiram-se para o corpo de Gertrudis assim que provou o prato, fazendo-a sentir um calor incontrolável e, como conta a narradora, para "apagar seu fogo interno", fugir com um soldado que acabara de conhecer. Tempo depois, a personagem passou a trabalhar como prostituta num bordel. Gertrudis quebra paradigmas, saindo de uma vivência limitada e pré-determinada para uma abrangência de possibilidades, já que seus anseios estão longe de se apresentarem dentro dos padrões de motivação para a vida doméstica como era esperado. No decorrer do romance, sabemos que a personagem abandonou a profissão de prostituta para servir como soldada e, devido a sua coragem e habilidade nos campos de batalha, logo assumiu o posto de general.

Partindo das concepções de Foucault (1979) em que o poder é visto como uma rede, ou seja, ninguém está livre das suas relações, podemos compreender que, ao mesmo tempo em que é repressivo, também pode instigar ideias de resistência uma vez que "jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia

[1] Utiliza-se a distinção feita por Wortmann (2004) em que alimento refere-se ao produto ainda in natura, somente após sofrer uma transformação qualitativa e passado para o plano da cultura, torna-se comida.

precisa". (FOUCAULT, 1979, p. 241). Dessa forma, evidencia-se que, na obra, a culinária representa uma prática subversiva ao discurso patriarcal dominante, quebrando o processo de repetição e afirmação das relações de poder existentes. Silva (2000) valoriza essa prática uma vez que

> é nessa possibilidade de interromper o processo de "recorte e colagem", de efetuar uma parada no processo de "citacionalidade" que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades. (p. 96).

Entretanto, algumas personagens subsumem aos mecanismos de controle da sociedade, assumindo o discurso patriarcal, como Mamãe Elena, figura castradora, de caráter seco e dominador. Elena encoraja suas filhas a serem dóceis, boazinhas, prestativas e cordiais, preparadas para desempenhar seus papéis no lar e na família, corroborando a manutenção da categoria de submissão das mulheres. Entretanto, é interessante perceber que, embora seja uma personagem opressora, Mamãe Elena também foi um sujeito insatisfeito e transgressor. A ela, não foi permitido o casamento com seu amor, pois esse era negro. Quando os pais de Elena descobriram sua relação com o rapaz, obrigaram-na a casar com outro homem. Como o casamento não foi suficiente para controlá-la, pois de seu antigo amor nasceu Gertrudis, a família de Elena providenciou a morte do rapaz. Isso nos mostra que Mamãe Elena também é uma personagem que reflete os ecos da sociedade patriarcal, já que, mesmo tentando subverter o discurso, foi silenciada pela sociedade.

Quem dá continuidade às ações da mãe é Rosaura, que mantém uma postura submissa, abdicando de todos os seus desejos com o intuito de agradar o marido. Rosaura, entretanto, não tem a força e a determinação de Mamãe Elena e tenta compensar isso invocando a autoridade de sua mãe através da repetição de gestos e posturas. Rosaura permanece presa em armadilhas impostas socialmente por discursos cristalizados cobertos de preconceitos, como a domesticidade e a maternidade, que reiteram a representação da mulher enquanto "corpo dócil" sob o eixo de uma dominação masculina.

A própria representação da mulher como objeto do desejo masculino faz parte dos mecanismos de repressão exercidos pela sociedade patriarcal. Como aponta Bourdieu (2005),

> a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em constante estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. (p. 82).

Rosaura sente-se insegura por ter engordado excessivamente com a gravidez, e, temendo que Pedro não se sinta mais atraído por ela, começa a preocupar-se incansavelmente com sua aparência física.

Todavia, assim como muitas mulheres, Rosaura não percebe sua anulação como sujeito, exercida por inúmeros mecanismos de poder, e passa a ocupar seu lugar "culturalmente natural" na sociedade.

Isso acontece porque, segundo Rocha-Coutinho (1994),

> os comportamentos de subordinação femininos ficam, então, emaranhados no cotidiano destas mulheres como forma "natural" de organização de suas vidas diárias, sem que muitas delas tomem consciência deste fato, ou, se a têm lhe outorgam consenso exatamente porque são "naturais". (p. 39).

Entretanto, embora, na obra, existam personagens que não conseguem se desvencilhar do patriarcalismo dominante, são personagens transgressoras que prevalecem, reiterando a possibilidade de subversão dos valores normativos sociais. Tita, ao fim do romance, consegue romper as amarras que a mantinham sob as normas de Mamãe Elena, assumindo sua identidade; Nacha e Kikpau têm seus saberes indígenas reconhecidos e valorizados; Chencha, apesar de inserida em uma cultura onde "a virgindade era vista como selo de garantia, de honra e pureza feminina" (BASSANEZI, 1997, p. 614), encontra o amor, mesmo não sendo mais virgem; Gertrudis assume um posto elevado no batalhão, demonstrando coragem e bravura, características consideradas, dentro dos padrões sociais da época, atípica nas mulheres.

Laura Esquivel, seguindo as estruturas de um gênero considerado tipicamente feminino (o livro de receitas), narra as experiências de um grupo tradicionalmente excluído, e desconstrói diversos mitos e estereótipos relacionados à identidade da mulher. Percebeu-se que as três filhas de Mamãe Elena representam distintas respostas femininas à repressão: Gertrudis opta por fugir de casa, desvencilhando-se de todas as amarras sociais; Tita deseja seguir os passos da irmã, mas se sente culpada, e Rosaura assume o discurso de submissão.

Assim, a leitura da obra possibilitou que se observasse a desarticulação de papéis cristalizados e mostrou como as identidades são construídas e sus-

tentadas socialmente, além de possibilitar a quebra de diversos paradigmas e estereótipos culturais. Também permitiu evidenciar problemáticas relativas às instâncias de poder na sociedade, uma vez que questiona a ordem patriarcal dominante e mostra como muitas mulheres, assim como Tita, têm resistido às formas de dominação vigentes através de práticas que fogem ao discurso verbal.

referências

BASSANEZI, Carla. Mulher dos anos dourados. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Küher. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARNEIRO, Henrique. *Comida e sociedade*: uma história da alimentação. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

CHIOSI, Eliana Mara. Entre a fusão e a ficção: as várias vozes sob o mesmo fogo. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

DELL PRIORI, Mary. *Ao sul do corpo*: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.

ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: M. Fontes, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. de Roberto. Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, Stuart. A *identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LODY, Raul. Comer é pertencer. In: *Coletânea de palestras do 1º Congresso de Gastronomia e Segurança Alimentar*. Brasília: Ed. da UnB, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

PROENÇA, Rossana Pacheco da Costa; POULIN, Jean-Pierre. O espaço social alimentar auxiliando na compreensão dos modelos alimentares. *Coletânea de Palestras do 1º Congresso de Gastronomia e Segurança Alimentar*. Brasília: Ed. da UnB, 2004.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos*: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Deise Amara. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOORTMANN, Klaas Axel A. W. O sentido simbólico das práticas alimentares. *Coletânea de Palestras do 1º Congresso de Gastronomia e Segurança Alimentar*. Brasília: Ed. da UnB, 2004.

de uma buenos aires em nova iorque: a escrita do corpo e damemória em *romance negro com argentinos*

Eder Correa
Cecil Jeanine Albert Zinani
Salete Rosa Pezzi dos Santos
Tânia Maria Cemin Wagner

A duração interior é a vida contínua de uma memória
que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra
distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja,
mais ainda porque testemunha a carga sempre mais pesada
que arrastamos atrás de nós.
Henry Bergson

A literatura latino-americana, a partir da década de 60 (séc. XX), passa pelo que muitos teóricos chamam "*boom* da literatura". Presenciamos excelentes escritores, entre eles Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Cortázar, sendo reconhecidos e premiados mundialmente. A partir de então, surge o interesse dos leitores em relação a essa escrita que mistura o maravilhoso e a crítica social. Entretanto, alguns escritores perseguem outras facetas além do fantástico e se alimentam de outros temas para a construção de suas narrativas. É o caso de Luiza Valenzuela, que tem como ponto de inspiração o romance policial negro, na obra *Romance negro com argentinos* (2001). A autora constrói uma trama que mistura diversos elementos, produzindo, assim, um texto ímpar na literatura da América Latina.

Essa narrativa ambienta-se em Nova Iorque. Dois escritores, Roberta Aguilar (Robert, Bob) que ali vive há cinco anos, e Augustín Palant (Gus, Magu), recém-chegado e com uma bolsa de doutorado para escrever um romance, compartilham uma aventura que combina memória e escrita, enquanto vagam pela cidade em busca de si mesmos. A novela está enquadrada inicialmente no gênero policial: Augustín compra uma arma, recebe das mãos de um estranho no *Lower East Side* uma entrada para uma peça de teatro, à qual ele comparece e é convidado com o resto do público para tomar uma sopa que é cozida em cena.

Nesse momento, conhece Edwina – a atriz que estava preparando a sopa – e, na saída do teatro, resolve acompanhá-la; às vésperas do que parece ser um encontro sexual, ele a mata – ou pensa que mata.

Originalmente, o romance iria chamar-se *El crimen del otro*, mas o título acabou sendo descartado pela autora. Entretanto, a questão do *outro*, das duplicidades, é essencial no texto de Valenzuela (2004). Desde os jogos do duplo, de uma capital americana, Nova Iorque, utilizada para retomar a capital argentina, Buenos Aires; da tortura política para a tortura sexual de "plástico" de Ava Taurel; das mulheres do Exército da Salvação que lembram as Mães da Praça de Maio; do romance dentro do romance; e os desdobramentos das personagens em seus escritos, o jogo de máscaras, figurinos e transvestismos, levam a narrativa ao nível mais alto de ambiguidade.

Romance negro com argentinos (2001), no entanto, não é necessariamente apenas uma novela policial, uma vez que seu título encontra-se entre a metáfora e o diálogo com a história. Dessa maneira, *romance negro*, porque nele a violência é levada a extremos, deixando o leitor em expectativa; argentinos porque não há melhor personagens para habitar uma narrativa dessas do que a de um grupo social que tem a violência em seu perfil histórico. O crime, a tortura, a morte – real ou imaginária, não importa – são fatores que remetem à reflexão sobre o domínio, a identidade, e as relações humanas na narrativa de Valenzuela.

O romance reflete sobre a identidade contemporânea argentina que, mesmo diante de uma cultura estranha e diferente, carrega consigo as barbáries ocultas existentes na história da ditadura argentina, e faz com que as personagens se transformem em representações desse passado.

Plath (2007, p. 16) afirma que "morrer é uma arte, como tudo o mais". Se for verdade o que o verso da poetisa inglesa diz, talvez possamos estendê-lo – e por que não completá-lo – dizendo que matar também o seja. Pensando assim, é possível dizer que a obra de Valenzuela, *Romance negro com argentinos* (2001), também transforma o ato gratuito de matar em arte e catalisador para suscitar questões referentes à construção da identidade humana.

O narrador ambienta dois escritores argentinos na Nova Iorque contemporânea, iniciando a trama com passos típicos da estrutura característica do romance negro, ou seja, com um crime. As peculiaridades desse gênero perpassam toda a composição do texto, conforme explicitada por Todorov (2003):

> O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospecção. (p. 98).

Assim, no princípio da trama, a personagem Augustín Palant, escritor com bloqueio criativo, assassina, sem motivos, a atriz de teatro Edwina Irving, oferecendo o elemento-chave que encaminhará a narrativa. Se, nesse subtipo do romance policial, a interrogação é o porquê do assassinato, logo vemos que essa questão não será a que dominará o livro. A pergunta que norteará a busca por respostas será a transformação da identidade que as personagens sofrem ao se confrontarem – e viverem – com uma sociedade diferente da sua, e, se vendo, metaforicamente, como criminosos. Portanto, o detetive – aqui encarnado por Roberta Aguillar – não procura descobrir o criminoso – visto que já sabe a identidade do assassino, além de ser, também, cúmplice –, mas saber respostas sobre eles próprios. Descobrir a si mesmos em um mundo onde se sentem apátridas, longe de suas raízes, vendo-se perdidos na megalópole estadunidense, constitui a busca empreendida pelas personagens. Assim, o assassinato praticado por Augustín não representa a morte de outra pessoa, mas a morte dos valores essenciais de sua identidade.

Roberta, a escritora bem-sucedida que "escreve com o corpo", "que cavalga na própria energia" artística "entra na história de Augustín" como a personagem secundária que rouba "a cena" e se torna protagonista no momento em que se sabe que Augustín, ao cometer o assassinato, "atrapalhou o enredo de Roberta". É ela quem precisa dar a solução ao assassinato. Essa personagem representa, de certa forma, o perfil da mulher artista que tenta se comunicar com o mundo através da arte, sendo incompreendida por aqueles que a rodeiam. Roberta, dessa maneira, encarna o papel de Ariadne, que tenta guiar Augustín dentro do labirinto nova-iorquino, habitado por todos os tipos de "criaturas" – assassinos, prostitutas, sádicos, masoquistas – onde ambos se sentem perdidos, e o fio que os conduz é a arte, cujo poder representativo e imaginativo pode levá-los a encontrar soluções.

O momento de busca pelas respostas dos motivos que levaram a personagem ao crime é, também, a ocasião em que se deflagra a fragmentação das identidades dos escritores. Roberta torna-se Robert, depois Bob; Augustín, Magu depois Gus. A partir de então, as personagens começam a atuar dentro de um grande palco teatral que se chama Nova Iorque, até descobrirem qual é seu

verdadeiro papel dentro dessa gigantesca montagem cênica. O filósofo Debord (1997), em sua concepção de sociedade moderna, aborda a questão da transformação de tudo em espetáculo:

> Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. (p. 13).

Nesse sentido, podemos observar, dentro do romance, a transfiguração da realidade em espetáculo, o jogo que existe entre o real e o imaginado. A incapacidade de a arte conseguir falar a linguagem da vida opera a transformação e desumanização do indivíduo, que metamorfoseia o sofrimento humano em espetáculo e matéria para estéticas artísticas vanguardistas vazias e sem sentido. Como no caso de uma reunião em que as personagens principais são convidadas a assistirem a uma encenação na qual a atração principal é a morbidez de um velho coreógrafo famoso, demonstrando o sadismo e a incompreensão existente dentro da realidade vivida pelos protagonistas do romance.

A representação da cidade de Nova Iorque, a grande cidade do império pós-moderno, reproduz a imagem simbólica da história de toda América, com seus imigrantes, trabalhadores e personagens *outsiders*. A cidade da liberdade carrega traços do exílio, das torturas, e as mais diversas alegorias que remetem às mortes, à repressão e aos horrores do regime militar argentino. A atriz morta por Augustín dentro da "cidade teatral", povoada pelo simulacro da liberdade e das oportunidades, revela a face sangrenta que marcou a história das personagens latino-americanas.

Realidade e fantasia misturadas englobam a questão da perda de identidade evidenciada nas páginas da narrativa como o mistério a ser descoberto, trazendo a velha pergunta: "Quem sou eu?" Augustín mata para saber quem ele é, subvertendo, assim, o argumento básico do romance policial; já Roberta aceita descobrir a verdade do assassinato, esperando, no fim, encontrar respostas sobre si.

A perda da pátria representa para as personagens a perda da ideia de comunidade, de passado. Como se não houvesse lugar algum aonde pudessem ir, Augustín conclui que nenhum ambiente ou país é diferente ou melhor do que aquele do qual saiu:

> Deste lado ou do outro, pensou, a imundície é a mesma, sempre os mesmos grandes sacos de plástico preto, empilhados, cheios de desperdício, e no meu país em tempos militares os sacos teriam em vez disso restos de, melhor pensar em outra coisa. (VALENZUELA, 2001, p. 21).

Seguindo esse pensamento, podemos dizer que existe uma tentativa de ruptura com a identidade nacional dessas personagens. Porém, estar nos Estados Unidos não significa, tanto para Roberta quanto para Augustín, necessariamente, estar longe dos problemas de seu país de origem. Afirma Woodwart (2003, p. 9): "A identidade é marcada por símbolos." Assim, as personagens "leem" Nova Iorque através de símbolos que possam remeter às suas origens. A todo momento, as lembranças da história argentina são ativadas através de pequenos signos presentes em Nova Iorque, como os sacos de lixo pretos, o prostíbulo onde há tortura, o Exército de Salvação e tantos outros. Essa procura por se reencontrar, corrobora a ideia de Hall (2005) ao argumentar que as identidades nacionais são socialmente construídas:

> As culturas nacionais são compostas não por apenas instituições culturais, mas também por símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (p. 50).

Pensando-se assim, pode-se dizer que a culpa por se evadirem de seu lar e não poderem voltar – uma óbvia alusão ao exílio –, que essas personagens carregam, perpassa os limites territoriais, uma vez que a cultura de um povo, mesmo quando abandonada, continua presente em atitudes e na personalidade humana, afinal "uma nação é uma comunidade simbólica" (HALL, 2005, p. 49), que continua mantendo sua influência e poder coesivo e discursivo, mesmo estando longe de sua localização geográfica ou em outro momento histórico. Nessa linha, podemos dizer que

> as identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares do mundo contemporâneo. (WOODWARD, 2000, p. 25).

As personagens argentinas do romance tentam, a todo custo, reconstruir seu presente e abandonar o passado histórico da ditadura que carregam consigo, numa tentativa de mudança completa. Desse modo, a cultura norte-americana local entra em conflito com a identidade latino-americana das personagens, que buscam romper com o passado obscuro de tirania que ambos sofreram:

> Detesto, começou a dizer Augustín, mas não chegou a completar. Os pratos árabes. Soube nesse momento que chegara a hora de atravessar as fronteiras e se enfiar numa pele nova com gostos novos, por isso deixou o detesto flutuando entre os dois sem separá-los, como numa tentativa mínima de auto-afirmação, uma marca do pouco que lhe restava. Deixara para trás até mesmo seu nome. Não o chamaria mais Augustín, de agora em diante seria Gus, ou Magu por causa dos óculos. (VALENZUELA, 2001, p. 52).

Dessa maneira, as personagens tentam quebrar as barreiras que lhes foram impostas por suas origens étnicas. Pretendem reconstruir sua vida depois do assassinato cometido por Augustín, ato de "violência gratuita" – menção direta à ditadura argentina –, que modificou a vida das personagens. É como se existisse uma linha metafórica que dividisse a história dessas personagens, mas que, ao mesmo tempo, divide toda a história da Argentina como nação. É a presença do conflito entre uma história "negra" – a ditadura – (um romance negro) que existiu e manchou toda uma pátria e essa disputa que existe entre esse passado obscuro, oculto, proibido, doloroso para essas personagens e o presente histórico que já enterrou seus mortos "na realidade", mas que continua ecoando silenciosamente nos ouvidos desses indivíduos. Roberta e Augustín são, dessa forma, a representação de uma nação inteira que se digladia com o presente histórico e o passado de explicações vagas do período ditatorial da Argentina e, simultaneamente, com a hegemonia e dominação de uma cultura fortemente influente na América Latina, que é a nação norte-americana.

A questão da identidade, dentro da obra, é discutida de várias formas. Não apenas a identidade cultural e étnica, mas também a de gênero. A forma como Augustín relaciona-se com Roberta comprova isso. A presença do medo que Roberta provoca em Augustín manifesta-se a todo instante. Para ele, Roberta representa "a bruxa", a "vagina dentada", que controla e possui segredos que ele – homem – desconhece, deixando transparecer a pergunta: "O que é a mulher?" Assim, podemos pensar acerca disso,

> diz Freud, diz Jung, dizem antropólogos, não-psicólogos, que parece – **parece** – que o problema entre o homem e mulher veio do medo. Atualmente fala-se vaidade, mas, em seguida, de medo também. Esse medo de que as forças da vida evidentes na mulher seriam incontroláveis pelo homem. Lendo Malinowski vemos que, até recentemente, em ilhas do Pacífico, o homem não sabia que era pai. Com todos esses dados juntos é provável que o medo, como fruto da ignorância do varão da reprodução, tenha sido, realmente, a causa de um sentimento de

> inferioridade do homem em relação à mulher, e em seguida o móvel do esforço de dominá-la. (PINTO, 1994, p. 204).

Dessa forma, Augustín, ao perceber sua companheira como concorrente, ela – Roberta – passa a significar o lugar do desconhecido, aquela que vem em seu socorro, aquela que simbolicamente ele mata, mas "com um tiro na cabeça e não no coração", e nos leva a pensar que Augustín queria matar não a mulher que ama, mas a mulher como ser racional e desconhecido, e começa a sentir medo do domínio e mistério que a mulher contemporânea exerce sobre o homem.

A partir do momento em que Augustín relata seu pesadelo com a mulher que domina seu pênis, nota-se o seu medo diante do poder feminino, que, na contemporaneidade, já não sofre uma coerção tão forte diante da dominação masculina, como é possível notar no sonho da personagem:

> Por que sonhou que estava amarrado? Sonhou, por acaso? Pés e mãos amarrados, estendido com os braços em cruz e as pernas totalmente abertas como mulher no parto, como ele acreditava que fosse uma mulher na hora do parto, sentindo-se uma mulher no parto, pronto não para dar à luz, mas para ser esquartejado. Só faltavam os quatro cavalos para lhe arrancar os membros, mas não se tratava de quatro cavalos nem de quatro cavaleiros, mas de uma única mulher enorme, dominando a cena. Mulher assustadora, bruxa primordial, e ele nu no início e depois já não, usando meia-calça arrastão de mulher e cinta-liga e um aventalzinho branco de doméstica na cintura, com muitos babados o aventalzinho, e a mulher poderia ser Roberta, mas não exatamente era outra Roberta que acariciava seu peito peludo com uma expressão que não tinha nada de carícia. (VALENZUELA, 2001, p. 34).

O medo que Augustin, vivencia diante da figura feminina influencia diretamente sua relação com Roberta. Ela representa, implicitamente, para essa personagem a forma da imagem dominadora e castradora. Assim, assume diretamente para Augustín a face da dualidade, uma vez que é inimiga e amante. Para ele, a mulher representa não apenas a figura castradora, mas também a identifica como torturadora, fazendo uma relação entre os torturadores da ditadura com os torturadores atuais. A partir disso, podemos acrescentar que,

> o terror vivido tanto pelo homem primitivo quanto pelo moderno em relação à mulher não seria fruto de uma projeção da fantasia masculina sobre a feminilidade, hipótese à qual Freud poderia perfeitamente ter recorrido, mas, antes de mais nada, uma reação à capacidade destrutiva da mulher que, apesar de

> castrada – e por isso mesmo –, deseja se tornar agente de castração masculina, privando-o do pênis desejado. (NUNES, 2000, p. 162).

Dessa forma, Augustín representa o homem que tem medo de ser castrado. Ava Taurel, personagem norte-americana que representa a imagem da dominação cultural e sexual, mantém em Nova Iorque um local que tem como princípio dominar homens que exercem altos cargos de confiança. Portanto, a obra demonstra, claramente, nessa espécie de símbolo metafórico de dominação – o prostíbulo de Ava – a configuração da mulher como indivíduo que exerce autoridade sobre o homem no silêncio e no ocultamento. Nesse sentido, configura-se o embate entre o orgulho do pênis provindo de Augustín e o medo da castração/dominação provocado pelas personagens femininas. Podemos destacar a inversão de papéis que ocorre dentro da obra, inversão essa que pode ser relacionada aos conceitos de fragmentação da identidade pós-moderna (HALL, 2005), que rompem com os discursos de ordem da modernidade, como uma característica desse período da chamada modernidade tardia ou pós-modernidade.

O domínio das relações de poder é simbolizado pelas figuras femininas que se relacionam com os homens de forma superior, opondo-se, assim, à concepção típica da ideologia patriarcal em que a mulher sempre é dominada pelo sexo masculino por ser inferior. Beauvoir (1967), ao falar sobre isso, considera que

> a mulher, dizem, inveja o pênis do homem e deseja castrá-lo; mas o desejo infantil do pênis só assume importância na vida da mulher adulta se ela sente sua feminilidade como uma mutilação; e é então, por encarnar todos os privilégios da virilidade, que ela almeja apropriar-se do órgão masculino. Admite-se de bom grado que seu sonho de castração tem uma significação simbólica: ela quer, pensam, privar o homem de sua transcendência. Vimos que sua aspiração é muito mais ambígua: ela quer, de uma maneira contraditória, ter essa transcendência, o que leva a supor que ela a respeita e a nega ao mesmo tempo, que entende lançar-se nela e retê-la ao mesmo tempo em si. (p. 485).

Assim, *Romance negro com argentinos* (2001) subverte a ordem dos papéis. As personagens femininas, por não "sentirem sua feminilidade como uma mutilação", exercem o poder de domínio dentro da narrativa. Ava Taurel impõe aos homens a submissão masoquista:

> Entre a multidão de pessoas com copos na mão conversando de grupo em grupo, vestidos ou não totalmente, com pregos ou anéis genitais e coleiras de cachorro, alguns estavam concentrados em suas situações íntimas. Alguma dominadora amarrara um rapaz a cadeira, com o pinto de fora enrolado que nem um pedaço de carne, o rapaz por sua vez amarrado com um joelho no chão, em impossível posição de tiro, espancado, humilhado. Mudo. São prazeres que não se expressam, que não se deixam ouvir, nem sequer se percebem. (VALENZUELA, 2001, p. 92).

A representação de gênero na obra de Valenzuela (2001) mostra-se de forma antagônica, uma vez que a figura masculina assume o papel de dominado. A filosofia aristotélica, que considerava a mulher fria e como um homem incompleto, o raciocínio medieval que as qualificava como bruxas perversas e símbolos do mal, e o pensamento iluminista de Rousseau, que as descrevia como inaptas para práticas artísticas e racionais são retomados na obra de maneira implícita. Dessa forma, entretanto, tais conceitos são os que as tornam fortes e superiores aos homens. Roberta, vista como bruxa e "vagina dentada" – conceitos da Idade Média –, e Ava Taurel, como a grande dominadora, são formas de representar as mulheres como figuras de poder, dessa vez retratando esses conceitos antigos a partir de um novo paradigma. Isso é demonstra claramente nas relações sexuais, momento em que os homens são torturados por mulheres, e, muitas vezes, chamados de escravos.

A psicanálise, ao tratar do tema do masoquismo, afirma que todo aquele que se coloca na posição de submisso exerce o papel do feminino:

> Para Freud, a relação estaria no fato de que o masoquista sempre se coloca numa situação característica da feminilidade, isto é, numa situação que implica ser castrado ou possuído sexualmente; daí portanto o nome de masoquismo feminino. A castração ou o sentimento de culpa também expressam seus traços no conteúdo manifesto das fantasias, já que os genitais devem permanecer intactos e o sujeito deve ser dolorosamente castigado por ter infringido algo. (PEIXOTO, 2003, p. 99).

Portanto, temos a representação da mulher, na obra, com uma nova concepção: dessa vez, a relação de domínio configura-se mulher-homem. Sendo verdade que aquele que se coloca numa posição de dominado é considerado como castrado, então é possível afirmar que a figura de poder dentro da narrativa desmasculiniza a ideia do falo como figura de autoridade, uma vez que todas as personagens masculinas que ali aparecem, são criaturas dominadas, ou seja, castradas, portanto, ausentes da concepção ideológica de falo como poder postulada por Freud em sua obra. Nesse sentido, a relação de poder entre os sexos procura construir uma imagem pós-moderna de relação entre os indivíduos. Foucault (1992) pondera que poder, diferente de dominação, nem sempre sig-

nifica opressão. O poder seria algo implícito em todas as relações, sejam elas de quaisquer natureza. O autor destaca:

> O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nu suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação, nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (1992, p. 183).

A dominação em Valenzuela (2001) apresenta uma nova máscara, dessa vez, colocando o macropoder na mão das figuras femininas. A força criativa que, segundo o pensamento iluminista pertenceria apenas à natureza masculina, é apresentada aqui de forma contrária. Roberta é quem possui o sucesso de grande escritora que, através de sua "energia" e de sua "escrita com o corpo", consegue produzir arte; o bloqueio criativo e a incapacidade de escrever fazem parte de Augustín. A literatura que, na maioria das vezes, representou o contrário, na narrativa da autora argentina, apresenta uma nova forma de retratar as relações humanas. As mulheres que, por séculos, devido às concepções aristotélicas e iluministas, foram descritas como figuras frágeis, sem força e inteligência, estão expostas aqui como sujeitos capazes de dominar, pensar e criar.

A relação entre Roberta e Augustín, enquanto relação de gênero homem e mulher, acaba por fazer com que Augustín se afaste de Roberta, devido ao medo e ao poder que ela exerce sobre ele. Dessa maneira, termina encontrando tranquilidade apenas ao lado de Hector Bravo, médico uruguaio que, como ele, está radicado em Nova Iorque. Entretanto, a narrativa demonstra que as relações de gênero seriam apenas possíveis e livres de dominação para aqueles que conseguem equilibrar tanto o lado masculino quanto o feminino dentro de sua identidade. É o caso de Bill, um norte-americano negro, e Roberta. Ambas as personagens são descritas com características tanto femininas como masculinas. Bill, por diversas vezes, aparece vestido de mulher, enquanto Roberta corta os cabelos e apresenta uma imagem andrógena. Assim, o equilíbrio estaria dentro da fronteira dos signos masculino e feminino que as personagens conseguem interiorizar e transvestir para si. A questão da dualidade mostra-se presente o tempo todo, da vítima assassinada, Edwina, que se torna homem e passa a ser chamado de Vic (*the victim*), Nova Iorque que, para os habitantes latino-americanos da narrativa, tem muito da Argentina, Hector Bravo, médico que salva vidas, mas que tem o perfil de torturadores do período da ditadura argentina.

Romance negro com argentinos (2001) transgride a forma habitual de narrar e representar as personagens, pois a mulher é o sujeito da história que, mesmo perdendo a vida nas mãos dos homens, continua impondo, à força, sua presença, muitas vezes, causando medo. O passado é a presença maior dentro do enredo, mais importante do que o tempo presente narrado.

A identidade, o poder e as relações de gênero tornam-se, portanto, o foco principal que move essas personagens, tanto na dúvida quanto no domínio e nas ligações entre as personagens. No fim, cada um dos argentinos encontra, à sua maneira, uma tentativa de encontrar respostas. Roberta e Hector Bravo estão dispostos a enfrentar o passado e tentar compreender o que aconteceu de verdade em sua vida no período argentino da ditadura. Augustín, ao deparar-se com Hector, se obriga a se defrontar com a realidade da qual fugiu e a qual se nega a entender.

Ao fim da narrativa, o que resta são apenas fragmentos da identidade das personagens. A voz narrativa deixa em aberto o que virá a acontecer com eles, mostrando que, da mesma forma como as personagens, a história está em infindável processo de construção, e que só poderá vir a ser positiva quando for realmente possível enterrar seus mortos.

referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1967.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha*: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: Ana Cristina César e reflexões autobiográficas do eu. In:SUSSENKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas*: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Ruy Barbosa, 2003.

PINTO, Maria Conceição Correa. Mulher: integração vida-saber. In: BRANDÃO, Margarida Luiza Ribeiro; BINGERMER, Maria Clara (Org.). *Mulher e relações de gênero*. São Paulo: Loyola, 1994.

PLATH, Sylvia. *Ariel.* Edição restaurada e bilíngue, com manuscritos originais. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Lenz de Macedo. Campinas: Verus, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWART, Kathryn. *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

VALENZUELA, Luisa. *Romance negro com argentinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WOODWART, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

a personagem feminina e a sexualidade

Tânia Maria Cemin Wagner

Aproveitar o tempo!
Mas o que é o tempo, para que eu o aproveite?
[...]
Aproveitar o tempo!
Desde que comecei a escrever passaram cinco minutos.
Aproveitei-os ou não?
Se não sei se os aproveitei, que saberei de outros minutos?
Álvaro de Campos

O objetivo deste trabalho é discutir acerca das possibilidades de expressão de amor, preconizando que sua demonstração ocorra de modo subjetivo, sem, necessariamente, existir uma única forma de isso acontecer, a partir da obra *Duas iguais*: *manual de amores e equívocos assemelhados* (2000), de Cíntia Moscovich. A obra aborda a temática do amor homossexual, narrando o romance entre duas personagens e as barreiras que enfrentam em uma comunidade judaica.

Uma das personagens principais, Clara, narra sua trajetória de vida e revela detalhes de suas escolhas amorosas e identificações, sempre acompanhadas de seu contexto sociocultural judaico. A história inicia com o relato de Clara descrevendo Ana, a outra personagem principal da obra, que era sua colega de colégio e com a qual tinha uma proximidade muito grande, caracterizando um relacionamento de amor. Ela considerava Ana uma sábia, porque sempre tinha a pergunta certa a ser feita, entendendo que a sabedoria repousa em saber fazer perguntas.

Clara enfatiza o fato de se perceber com uma identificação mais próxima da figura paterna do que da materna, tendo, nesse pai, a representação de autoridade, amor e temor. Percebia-se, também, como portadora de todas as dúvidas do mundo, relatando que ela mesma teve que ir buscar as respostas, mas era notório que valorizava mais os questionamentos sem, necessariamente, precisar delas, aspecto que cerceia sua história de vida como um todo.

Ainda no que diz respeito à busca de respostas, um dos ensinamentos paternos consiste em estimular o uso de intuições sobre as coisas que não se conhece, confessando que nunca mais conseguiu viver sem realizar tentativas, mas nunca se preocupou se as soluções seriam adequadas ou corretas, apenas lançava possibilidades de compreensão do que acontecia. Relata um momento de uso de sua intuição, quando acredita que seu pai odeia Ana, tendo clareza quanto à percepção de que ele não gostava do relacionamento entre as duas. Essa desaprovação era reforçada por opções ideológicas e políticas diferentes entre as duas famílias, referindo que "ela não era uma das nossas".[1] Importante é enfatizar que, enquanto seu pai estava vivo e mesmo logo após sua morte, Clara não havia assumido seu amor por Ana, e, mesmo assim, ele percebia algo que não lhe agradava entre as duas, autorizando-se a falar somente acerca do desagrado quanto ao posicionamento político-social diferenciado. Quanto a esse posicionamento, Clara conseguiu discernir entre diversas versões da revolução (repressão de 1964), não permanecendo somente na visão que seu pai tinha, permitindo-se ouvir, também, a percepção de um professor. Entende-se que o que é nomeado pode ser questionado, sem, necessariamente, haver preocupação com a melhor resposta, porém, ela entende que o não dito tem sua existência atrelada ao uso da intuição, a partir de tentativas de compreensão do seu significado.

os relacionamentos de clara

Clara nunca quis pensar sobre o que sentia e o que representava esse relacionamento entre elas, entendendo-o como algo de amor e não, necessariamente, como uma opção homossexual, tanto que se assusta com a repercussão que essa informação tomou, quando se tornou pública nos anos escolares. Desde o primeiro capítulo, Clara fala de Aninha, inicialmente, comparando-a com uma fruta muito desejada e, mais adiante, vai se dando conta e revelando sua paixão por ela. Na obra, há várias descrições de como se sentem nos momentos em que estão juntas, abordando sensações de descoberta e prazer, e, posteriormente, de clareza acerca do que isso significa. Dessa forma, fica evidenciado que, no início, elas não sabiam exatamente o que seu relacionamento representava,

[1] MOSCOVICH, Cíntia. Duas iguais: manual de amores e equívocos assemelhados. Porto Alegre: L&PM, 2000, p. 19. As citações referentes a essa obra pertencem à mesma edição, portanto, nas próximas, só será mencionado o número da página.

tomando conhecimento de que se refere a uma opção homossexual, somente com o passar do tempo.

Importante é ressaltar que Clara sempre se manteve em questionamento quanto à sua escolha, como se não quisesse ou não se permitisse assumir seus próprios desejos, uma vez que isso implicaria se posicionar acerca de si mesma. Na descrição da primeira relação sexual, fica evidente que Aninha ensinou muitas coisas à Clara, que era mais ingênua, mas a ingenuidade foi cedendo espaço para um prazer, preenchido de modo muito adequado, fazendo com que ela se conhecesse cada vez mais. Portanto, pode-se perceber um misto de ingenuidade e malícia. "Estávamos as duas inundadas de uma novidade assustadora." (p. 26).

Em função do preconceito social e, no caso, também familiar, elas se separaram, ficando muitos anos sem se encontrarem. Ressalta-se que muito antes de a escola evidenciar o relacionamento homossexual entre as duas, o pai de Clara já havia solicitado que elas frequentassem turmas diferentes e, no momento, foi odiado pela filha por isso. Até que, quando foram descobertas no seu segredo, por colegas, tiveram medo de enfrentá-los por suas maldades e definiram que romperiam, pelo menos até a faculdade, para que não mais se sentissem mal. "Naquele momento me dei conta de que o amor não pode viver escondido, que o amor demanda reverência coletiva." (p. 37). Essa foi uma das reflexões de Clara que se encontrava assustada e sem conseguir assumir suas escolhas, voltando-se totalmente para o seu curso superior, enquanto Aninha foi estudar na França.

A obra apresenta uma descrição do local onde Aninha mora, em Paris, relatando estar se sentindo bem na sua solidão, vivendo de forma tranquila. Informa, também, que ela nunca mais repetira as delícias de sua primeira paixão. Em contrapartida, Clara passa por mudanças significativas em sua vida, uma vez que perde o pai, começa a trabalhar num jornal e se casa, tudo isso nos dois anos seguintes à separação.

O pai de Clara adoece, e a família tenta buscar um tratamento melhor em São Paulo, talvez evitando deparar-se *com* e aceitar *as* informações médicas sobre a falta de boas perspectivas para sua cura. Nesse momento, a família é auxiliada por uma tia muito afetuosa que lá morava, mas, mesmo com o esforço realizado, seu pai vem a óbito, e isso foi muito desorganizador e impactante para Clara. Na viagem de regresso de São Paulo, a personagem relata sua preocupação com o fato de o pai morto estar no setor de carga do avião e poder ficar com frio, o que pode estar relacionado ao medo e à dor que estava sentindo. Clara tinha 22 anos, dois irmãos mais novos e sua mãe era vinte anos mais jovem que seu

pai. Somente após a morte do pai são apresentadas informações sobre a figura materna, que é descrita por ela como uma pessoa frágil. É perceptível que Clara tem dificuldades em se identificar com esse lugar de fragilidade da mãe, tanto que lhe incomodou muito as atitudes passivas dessa mãe no enterro do próprio marido, pois esperava uma manifestação maior dela como viúva e mãe. Entende-se que ela precisava de alguém para identificar, nomear e denunciar a intensidade de seu sofrimento, uma vez que essa é uma das funções maternas, como se não bastasse ou não conseguisse fazê-lo por si mesma. Depois do enterro, há o relato de um reencontro entre mãe e filha, uma vez que, em casa, conseguem se reaproximar num abraço. Isso pode representar que ela consegue compreender o jeito de ser de sua mãe, mesmo que, em alguns momentos, espere comportamentos diferentes no sentido de serem mais atuantes. Aninha liga para Clara para lhe dar os pêsames, mas nem conseguem conversar como talvez precisassem, até porque Clara simplesmente chora e agradece. Esse foi o primeiro contato entre as duas, após a separação imposta, como se tivessem respeitado o que lhes fora solicitado quanto ao distanciamento entre elas.

Após a morte do pai, Clara desenvolve dores de cabeça horríveis relacionando-as ao advento desse luto. Além da perda, outro motivo de suas constantes enxaquecas relaciona-se à raiva sentida pelo fato de seu tio ter começado a mostrar interesse por sua mãe, e o que ela achava ainda pior: a ideia de que sua mãe correspondia. Mesmo contra a sua vontade, esse relacionamento segue, e os dois acabam se casando. Esse tio era sócio de seu pai, mas, segundo Clara, não trabalhava com muito empenho enquanto ele era vivo, porém, depois de sua morte, fez a empresa crescer. Em relação a esse tio, entende-se haver duas compreensões possíveis, dentre outras: uma refere-se ao fato de que, talvez, por idealizar muito seu pai, não conseguisse perceber a competência de outra pessoa que trabalhasse com ele; e a outra diz respeito a, talvez, ter se sentido traída com esse casamento, como se ela estivesse ocupando a posição do pai agora ausente. É de fundamental importância relatar que ela passa a se sentar à mesa no lugar do pai. Assim, seja por idealização ou por tomar o lugar de seu pai, ela se sente muito sozinha nesse emaranhado de acontecimentos em sua vida.

figura paterna e a constituição de sujeito desejante

A partir da relação de Clara com seu pai, ocorre a internalização de elementos identificatórios determinantes das escolhas na trajetória dela, e, com a morte do pai, ela ocupa o lugar enquanto posicionamento fálico na família.

Por outro lado, nunca conseguiu se identificar com os objetivos profissionais do pai, deixando a incumbência de dar continuidade à empresa por ele constituída para seu irmão. Clara confessa que foi difícil enfrentar o pai, quando lhe disse não querer dar continuidade às suas atividades empresariais, mas que desejava cursar Jornalismo. Ele concordou imediatamente com essa possibilidade, frustrando suas expectativas de que precisaria de muitos argumentos para convencê-lo, porém, impôs a condição de que ela teria que ser a melhor na sua área. A necessidade de atender a essa condição do pai pode ser constatada pelo fato de ter conseguido emprego, no melhor jornal da cidade, e iniciar suas atividades laborais, já no primeiro dia após ter se formado. Isso pode representar a preocupação em agradá-lo, talvez, cumprindo um desejo paterno, antes de, necessariamente, pensar no seu próprio desejo, mesmo sem a presença do pai. Dessa forma, os desejos de seu pai não morreram com sua ausência, tanto que, ao longo da obra, mostra-se notória a necessidade de repetir as mesmas frases que ele proferia, de ocupar o lugar vazio deixado por ele, como se ela quisesse manter a mesma linha condutora da família, sem deixar espaço para as percepções de sua mãe ou de seu irmão. Esse posicionamento familiar que Clara assume evidencia a dificuldade em aceitar qualquer pessoa querendo ocupar o lugar de seu pai junto à sua mãe, no caso, seu tio. Pode-se pensar que, ao mesmo tempo que isso representa a dificuldade de Clara de se desligar das idealizações paternas e de organizar ou identificar seus próprios desejos, há um luto que ainda deve ser elaborado, pois parece necessitar da presença desse pai ausente em sua vida, enquanto portador de princípios internalizados e, principalmente, em suas escolhas. Talvez, percebesse uma obrigatoriedade em manter, no próprio imaginário, as idealizações paternas, uma vez que essas representam muito de sua própria constituição psíquica. A constante busca pelas identificações paternas deixa dúvidas se ela, realmente, conseguiu perceber uma autorização do pai, para que ela se constitua como sujeito desejante, entendendo que, com sua morte, complicam-se suas definições identitárias, e tudo isso lhe trazia muitas dores de cabeça.

Alguns aspectos psicanalíticos podem tornar essa discussão mais transparente, como a compreensão de que a lei, exercida pela função paterna, refere-se à proibição do incesto, elemento fundante das civilizações, na concepção freudiana. O tabu do incesto impõe uma renúncia somente parcial ou um rodeio na busca da satisfação que não poderá ser imediata, fazendo com que se identifiquem algumas possibilidades substitutivas. Em relação à questão do bem e do mal e do prazer dentro dos compromissos da civilização,

Freud se aproxima do pensamento de Aristóteles, na medida em que esse privilegia os prazeres do espírito aos do corpo. Freud, em *O mal-estar da civilização* (1929-1930), considera que o sentido da vida é a busca de prazeres, os quais não reconhecem limites, postergação, nem o *outro*. Assim, a civilização surge como a necessidade de impor restrições, e de organizar essa busca de prazer, para que não danifique ou destrua seus próprios objetos internalizados, conduzindo à morte e para que alguma felicidade seja possível ao longo da vida. Nesse texto, Freud descreve a mulher como a grande solapadora do pacto civilizatório, até porque não é percebida como sujeito constituído da mesma maneira que o homem, principalmente, por ser considerada como um objeto de desejo. Isso se modifica com a evolução das conquistas femininas, alterando o lugar da mulher de objeto de desejo, apenas, para sujeito desejante, também. As mulheres, ao exporem seus desejos sexuais, agem como um homem, e isso pode atemorizar a masculinidade desses. Quando a diferença entre homens e mulheres é pequena, o *outro* se torna alvo de intolerância, uma vez que a demarcação da diferença é estruturante para ambos. Assim, o objetivo de restabelecer uma discriminação, quando as identidades ficam muito próximas, está relacionado ao controle do sentimento de ameaça de perda dos seus devidos lugares.

Clara faz escolhas a partir de uma identificação com a figura paterna, entendendo que, talvez, seu prazer maior esteja mais envolto do desejo de poder agradar e ser aprovada por esse pai, do que olhar efetivamente para seus próprios desejos. Ela consegue fazer uma leitura do que é socialmente preconizado, enquanto mantenedora do *status quo*, e opta por não se manifestar em relação ao afastamento das duas, imposto pela sua família, tanto que nunca mais procurou Ana. Novamente, isso reforça o quanto suas atitudes estão determinadas pela necessidade de aceitar e priorizar os desejos paternos.

Outro aspecto importante da teoria psicanalítica diz respeito à postulação de que é pelo complexo de castração (temor de perder o amor do progenitor do mesmo sexo) que o menino sai do Édipo (amor pelo progenitor do sexo oposto), mas é pelo mesmo complexo que a menina entra nele, reorientando seu amor de mãe castrada para o pai fálico. Assim, se pode entender que a menina não tem os mesmos motivos para resolver isso, como se não tivesse nada a perder caso resolvesse parcialmente. A partir disso, entende-se que Clara apresenta um temor maior de perder o amor e a aprovação de seu pai, do que, necessariamente, do amor materno, não discriminando, em si mesma, os seus desejos como sujeito, para poder acalmar esse temor.

o casamento

Clara não se apaixona por vários anos, ficando muito envolvida com preocupações profissionais. No seu trabalho, começa a se relacionar, de modo mais próximo, com uma colega, Natália, e por meio dela conhece Vítor, sendo que os três se tornam bons parceiros de conversa. Com o passar do tempo, ela e Vítor começam a namorar, referindo estar apaixonada por ele, mas, ao mesmo tempo, relata que, por várias vezes, lembrava de Ana, saudosamente, quando estava com ele. Casou-se, sentindo-se feliz com seu marido, com o argumento de que teria que dar conta de sua vida, do seu mundo. Pode-se perceber, ao longo dos relatos, que, mesmo estando casada com Vítor, Clara não deixava de lembrar de Ana.

A casa do casal é descrita como um espaço dos dois onde tudo tinha um perfume amadeirado de Vítor. Clara considera estar revivendo sentimentos prazerosos que julgava extintos, denotando-se ter assumido o casamento como algo com o qual conseguia se identificar. Ela era bastante insegura quanto à tomada de suas decisões, apresentando dificuldades em avaliar um emprego oferecido, bem como quando recebe as alianças de Vítor, não tendo clareza se deveria aceitar se casar com ele ou não. Nesses momentos, lembra de seu pai, sente sua falta, revelando que se ele estivesse vivo, possivelmente, conversaria com ele sobre o pedido de casamento. Pode-se pensar que seus desejos ficavam sobrepostos ao que imaginariamente entendia ser a vontade paterna, tanto que, ao ter dúvidas quanto a aceitar o pedido de casamento de Vítor, parece esperar a aquiescência de seu pai para definir. Isso reforça que ela não consegue olhar para si própria primeiramente, ficando presa ao olhar do *outro* para se constituir como sujeito.

Clara relata ter muitas situações, em sua vida, que a fazem lembrar de Ana. Uma delas diz respeito a um desmaio no local de trabalho, que não teve explicação médica, ocorrido logo após seu retorno da lua-de-mel. Natália havia sido promovida, e elas não trabalhavam mais no mesmo setor, entretanto, mesmo assim, ela auxilia Clara nesse desmaio, momento em que veio à memória a imagem nítida de Ana, como se ela estivesse acudindo-a e não Natália. Vai ao neurologista, revelando que, desde a morte de seu pai, tem essas dores de cabeça horríveis e recebe, como diagnóstico, a seguinte verbalização: "A sabedoria mandava esquecer, mas o corpo não entendia." (p. 94). O neurologista lhe diz que passou por muitas mudanças em apenas dois anos: perda do pai, início do trabalho no jornal e casamento com Vítor. Ela sai da consulta com a certeza de que não tem nada fisicamente, mas que precisa controlar a intensidade de seus sentimentos e an-

siedades, questionando-se como poderia fazer isso. Lembra, também, que, além dessas mudanças mais recentes, apontadas pelo médico, existe uma (bastante significativa), e que ele desconhece, que é a distância de Ana.

Passados alguns meses, Ana liga para Clara, dizendo estar no Brasil, e marcam um encontro na casa da mãe de Ana. Clara não consegue contar a verdade ao marido, muito menos trabalhar direito, permanece rememorando as sensações que experimentou ao estar ao lado de Ana, sentindo-se muito ansiosa com esse encontro. Devido a essa ansiedade, consegue perceber, de forma clara, que ainda ama Ana, indo ao encontro dela, com a certeza de que a deseja mais do que nunca. Elas trocam algumas palavras e se relacionam sexualmente no quarto de Ana. Ainda nesse encontro, conversam sobre o fato de que nenhuma das duas nunca assumiu o lugar ou o papel de ser o homem do relacionamento, e que as duas se sentem iguais quando estão juntas, de onde advém o título da obra. Ana solicita para que Clara fique com ela, justificando que a esperou por todo esse tempo, mas Clara se mostra mais decidida do que realmente está, dizendo-lhe ter um outro mundo lá fora, esperando por ela. Entende que, mesmo sofrendo com o abandono, que precisa fazer e carregada de todas as dores que essa despedida representa, precisa voltar ao seu mundo, ao seu marido. Ressalta-se que Clara, propositalmente, não olha para trás ao sair da casa da mãe da Ana, por medo de não conseguir sair desse relacionamento.

Nessa parte da obra, o leitor fica confuso quanto aos sentimentos de Clara, uma vez que a história conduz à compreensão de que ama Ana, mas novamente ela não consegue assumir o relacionamento entre as duas. Aqui se pode lançar um entendimento acerca do lugar que as internalizações da figura paterna ocupam em sua vida, fazendo com que ela tenha que reprimir seus desejos. Clara usa a intuição para evidenciar que seu pai era contra esse relacionamento. Mesmo sem nunca ter tido garantia dessa contrariedade, diferentemente do que acontece na família de Ana, fica claro que seus pais sempre souberam acerca do mesmo. Clara se percebe infringindo a lei paterna ao se permitir viver esse amor, preferindo que esse relacionamento se mantivesse num lugar de segredo, com o objetivo de poder esconder a existência desse sentimento para si mesma.

Ao retornar do encontro com Ana, precisa tomar banho para se sentir livre, inconscientemente, de seus desejos e medos, bem como para esquecer o que havia ocorrido, como se fosse possível deixar de lado tudo isso com um banho. Em seguida, ela vivencia um sentimento de traição em relação ao marido, que, nesse dia, chega mais amoroso, lembrando-lhe que estariam completando seis meses de casamento. Ela se sente muito culpada pelo que aconteceu,

tenta reparar, tratando seu marido muito bem. Ela percebe o seu carinho e se dá conta de que gostaria de se apaixonar por ele e de esquecer Ana. Esse seu relato reforça a percepção do leitor de que os sentimentos que nutre por Vítor não se apresentam com a mesma intensidade daqueles em relação à Ana, mas fica evidente que também gostava dele. Logo após esse episódio, Clara se ocupa de modo incansável nos próximos seis dias, período em que Ana fica no Brasil, inclusive, organizando melhor seu apartamento, como se quisesse que esse casamento realmente fosse mais importante do que seus sentimentos em relação à Ana.

Kehl (1996) afirma que nas mulheres, as implicações da bissexualidade psíquica não são totalmente resolvidas, diferentemente do que acontece com os homens. Lacan chama a atenção quanto à falha no recalque de alguns aspectos dessa bissexualidade nas mulheres, em função da relação particular da menina na resolução edipiana e do complexo de castração, fazendo com que a masculinidade nunca esteja totalmente banida, nem das modalidades de satisfação sexual, nem do campo secundário das identificações. Ressalta-se, neste momento, que Clara sentia-se "igual à Ana" (duas iguais) e, ao mesmo tempo, também feliz com seu marido, podendo-se pensar em uma escolha acerca de sua bissexualidade não bem-resolvida. Porém, evidencia-se que Clara não se sente autorizada a sentir esse amor por Ana, tentando sublimar (substituir seu desejo primário por um secundário a contento) seus desejos por ela e apostar no relacionamento com seu marido, num primeiro momento de indecisão quanto às suas escolhas.

Vítor informa que começou a trabalhar com uma arquiteta muito bem-sucedida, Beatriz, antiga colega de colégio de Clara. Ressalta-se que, inclusive, foi essa colega a questionadora acerca de quem era o homem no relacionamento das duas, responsável por uma grande mobilização na época. A partir dessa aproximação de Beatriz, Clara fica com muito medo de que Vítor descubra que, em seu passado, teve um relacionamento homossexual, e que isso foi importante para ela. Novamente ela está envolta em questões que gostaria de poder apagar de sua vida, mas, principalmente, de sua consciência. Ao se encontrar com Beatriz, em certa ocasião, é indagada acerca de Ana, referindo que elas se queriam muito bem na época do colégio. Ela tenta responder com muita tranquilidade, a ponto de não provocar questionamentos de Vítor. Todavia, em uma noite, Vítor a aguarda chegar em casa, com um jantar, e eles conversam sobre o relacionamento dela com Ana. Ela consegue, tranquilamente, enfatizar que se tratava de um relacionamento que não teve muita importância, que já havia acabado, e que ela estava longe, por isso, não haveria motivos para ele se preocupar.

Na verdade, Clara nunca conseguiu admitir, para as outras pessoas, o que sentia por Ana e a importância disso em sua vida.

Logo em seguida, o casal se afasta um pouco, porque Vítor está trabalhando muito, e ela entende isso como bem-vindo para si mesma, tanto que nunca reclamou de se sentir carente em relação ao marido. Nesse período, Natália vai visitá-la, e ela se dá conta de que, também, gosta muito de estar próxima da amiga, percebendo algo no ar entre as duas, mas essa atração é barrada pela clareza de já tê-la visto sair com outra moça. É possível evidenciar, na obra, que não é dada muita importância a esse episódio, entretanto, a partir dele, Clara começa a se dar conta de que Natália assume a sua opção sexual, diferentemente do que ela está fazendo. A partir desse encontro, ela começa a se questionar quanto à rigidez que imprime à sua vida, obrigando-se a seguir ideais outros, que não os seus, inclusive, indagando-se quanto à vergonha e ao menosprezo que sente por seu passado e de suas primeiras experiências sexuais, na medida em que foram muito bonitos e significativos para ela.

a doença de ana e suas implicações

Apesar dos questionamentos relacionados a seu passado, Clara se mantém reprimindo seus sentimentos em relação à Ana, e até, percebe-se investindo, bastante tranquila, em seu casamento com Vítor. No entanto, Ana volta ao Brasil por estar muito doente e necessitar, urgentemente, realizar uma cirurgia muito delicada, na qual corre risco de morte. Esse advento mobiliza muito Clara que, imediatamente, conversa com seu marido, dizendo-lhe que irá visitá-la. Nesse momento, Vítor compreende a intensidade de sua preocupação e consegue nomear, para Clara, com nitidez, o que nem ela mesma queria se dar conta, de que ela nunca havia deixado de querer essa moça. Ela concorda e, pela primeira vez, consegue admitir, tanto para si mesma quanto para ele, que realmente sempre amou muito Ana. Essa conversa, que aparentemente foi difícil para ela, refere-se a um dos momentos de maior transparência na vida de Clara. Ela consegue olhar seu próprio desejo, identificando o que queria para si mesma. Após essa conversa com Vítor, deixa sua aliança na mesa de jantar e sai para encontrar Ana.

Clara encontra Ana e tem urgência em lhe prometer que vai ficar com ela para sempre. A resposta de Ana foi um sorriso, seguido de um tranquilo adormecer, porque estava sob o efeito de medicações muito fortes. Clara fica observando Ana dormir, rememorando tudo o que tinham vivido juntas, pensando sobre o quanto fora difícil ficar longe. Quando Ana acorda, Clara está chorando, e é consolada pela companheira. Nesse momento de aconchego, as duas acabam tendo uma relação sexual, agora descrita com mais detalhes acerca dos sentimentos de Clara por Ana, como, se agora, se permitisse amá-la e, se culpasse de não ter assumido o seu amor antes. Em seguida, as duas dormem abraçadas, numa cama de solteiro, momento em que Clara se questiona por que nunca tiveram uma cama de casal. Ela reflete, nesse fim, como muito de sua vida poderia ter sido diferente, e que passou seus dias tentando não pensar em Ana, mas admite que esse sentimento nunca esteve ausente, mesmo com a distância entre elas.

Clara vai até seu apartamento, e Vítor já tinha retirado todas as suas roupas, o que pode ser compreendido como um ponto-final no relacionamento entre eles. Ela sente um vazio, porque, de alguma forma, queria que essa relação tivesse dado certo, considerando-se que até investiu nessa possibilidade. Liga para Natália, solicitando que ela resolva o que for necessário, em relação ao seu trabalho, tendo que admitir que a doença de Ana é um caso grave, com possibilidade de morte. Clara volta à companhia de Ana e, assim, permanece até os últimos momentos. Em função da doença e sua medicação, Ana já não consegue se situar onde está, nem distinguir muito bem as pessoas ao seu redor, mas consegue ouvir Clara, dizendo-lhe para que tenha calma, segurando-lhe a mão.

Ana morre, e Clara fica muito abalada, tendo, inclusive, uma atitude que demonstra seu sentimento de culpa e/ou de arrependimento, na medida em que ela cobre todos os espelhos de sua casa, por não conseguir se olhar. Além disso, ela reflete sobre o sentimento de amor entre as pessoas, entendendo que ele exige expressão, que não pode permanecer quieto, calado e, considera que não pode, jamais, ser visto sem ser ouvido. Pode-se pensar que essa obra aborda questões de uma homossexualidade nunca assumida efetivamente, camuflada por um relacionamento heterossexual e, consequentemente, remete a um olhar acerca da bissexualidade feminina.

algumas considerações

De acordo com Kehl (1996), é possível identificar, na clínica psicanalítica, mulheres com culpa relativa à sexualidade, justificada por uma renúncia incompleta da própria masculinidade, entregando-se aos homens no amor, com a esperança, inconsciente, de reaver o falo perdido. Mas que culpa têm as mulhe-

res de não renunciarem por completo à bissexualidade infantil? É a ameaça da perda do amor e não do pênis que sinaliza a necessidade da renúncia feminina no Édipo. Para não ser eliminada pela mãe rival e, para poder ser amada pelo pai, é que a menina aceita a feminilidade. Assim, há uma dupla inscrição do prazer: clitoriano e vaginal/ativo e passivo/masculino e feminino – conferindo certa ambiguidade às sensações e atitudes sexuais femininas.

A partir disso, é possível refletir acerca das escolhas sexuais de Clara, cerceadas em constante ambivalência, que pode estar representando uma dificuldade em optar entre atender aos seus desejos ou aos do *outro*. Pode-se pensar que Clara não desenvolve uma discriminação adequada entre o que faz parte do desejo paterno e o que decorre de um processo identificatório com esse pai, ponto principal de indecisões e de falta de posicionamento por parte dela. Assim, entende-se que alguns aspectos teóricos têm a função de esclarecer compreensões e inferências acerca dessa personagem, enfatizando a importância da presença de questões sobre bissexualidade e identificação com a figura paterna, por parte de uma menina. O intuito de se abordar esses aspectos é, também, o de amenizar, senão retirar, o nível obrigatório de patologia em escolhas sexuais não exatamente preconizadas por um contexto sociocultural e familiar. A obra apresenta a questão da homossexualidade, considerando, principalmente, os sentimentos amorosos entre as duas personagens, que, mesmo não tendo espaço para serem vivenciados, não se modificaram.

Para aprofundamento dessa discussão, além das diferenças apresentadas entre meninos e meninas quanto à abordagem edípica, é importante considerar a diferença estabelecida pela psicanálise entre gênero e sexo, delimitando seu caráter específico no que compete a essa teoria. A distinção de gêneros vai desde as diferenças somáticas secundárias até o gênero gramatical, passando pelos hábitos, costumes, papéis sociais, entre outros. De acordo com Zimermam (1998), a partir dos estudos de Stoller (1985), atribui-se uma expressiva importância, não somente ao sexo biológico com que a criança nasce, mas também à formação do seu gênero sexual. Esse terá a sua constituição, dependendo muito dos desejos inconscientes dos pais quanto às suas expectativas e demandas em relação à conduta do filho. No que diz respeito a essa diferenciação, entende-se fundamental ressaltar que uma criança sabe que é homem ou mulher sem ter nenhuma noção a respeito da relação que isso implica com o prazer sexual, nem a respeito da diferença anatômica dos sexos. Costuma ser comum a formação de um conluio inconsciente, na base de um "faz-de-conta" que ninguém está

vendo, assim negando uma evidente cumplicidade entre duas ou mais pessoas de uma mesma família.

Ainda em relação às diferenças, Bleichmar (1998) considera que a homossexualidade masculina assume um caráter diferente da feminina, nos âmbitos sociocultural e familiar. Uma mulher pode passar por períodos de uma escolha homossexual, seguidos por um ingresso à heterossexualidade, sem ter que dar conta da intensidade de conflitos que se encontra no homem. Mais ainda, a confissão de episódios transitórios juvenis de homossexualidade não adquire, na mulher, um caráter tão dramático como ocorre no homem. Porém, na obra, mesmo em se tratando de duas mulheres, a escolha homossexual, enquanto jovens, se revelou de modo discriminativo pela família de uma das personagens principais.

Dessa forma, pode-se entender que, apesar de ser menos dramática uma escolha homossexual em relação às mulheres do que em relação aos homens, a mulher nasce com um espaço definido pelo contexto sociocultural e está inserida em uma família com uma história específica, tanto que Clara nasce em uma família judaica, cujas normas sociais estão presentes e definidas. Ela tem uma percepção de si mesma, como figura feminina, mas não se identifica com o lugar que sua mãe ocupa, no âmbito familiar, percebendo-se mais próxima da identificação do lugar fálico, do lugar de seu pai. Trata-se de um lugar demarcado pelo poder, desde sua posição ao sentarem à mesa, até o fato de que as notícias do jornal eram transmitidas, a partir de seu ponto de vista, no café-da-manhã, sem que alguém questionasse ou fizesse alguma divergência. Clara se sente identificada com esse lugar, a ponto de se permitir realizar escolhas no âmbito profissional, fazendo com que esse pai a respeite, sendo, pois, merecedora de confiança e crédito nessas escolhas. Ela concorda com o pedido do pai, quando ele deseja que seja a melhor, porque se identifica com esse ideal de ego, que são expectativas idealizadas, projetadas em alguém, muito comum de ocorrer por parte dos pais em relação aos seus filhos.

Clara consegue perceber que esse ideal projetado lhe acrescentará, em termos de forças, motivando-a para que atinja uma posição que ela mesma deseja, enquanto está representando um lugar de poder, diferentemente do lugar ocupado por sua mãe, ou talvez até do lugar que essa mãe representa historicamente. Importante é lembrar que a mulher conquistou acesso à capacidade de amar e trabalhar, apesar de a repressão da sexualidade ter sido a responsável por mantê-la, durante bastante tempo, confinada à sua natureza, tendo, na maternidade, a possibilidade do exercício da sexualidade. Porém, mesmo com a possibilidade de ter filhos, não fica assegurada sua liberdade sexual, na medida

em que a existência de um filho pode não ser vivida como completude fálica para a mãe, mas como limitação de um espaço ainda mais voltado a questões domésticas. Dessa maneira, de acordo com Kehl (1996), existe uma incompatibilidade entre o espaço doméstico e a feminilidade, entre a maternidade e a sexualidade. A intervenção tecnológica e em seguida ideológica, permitiu separar sexualidade de maternidade e, até mesmo de amor, ganhando-se a possibilidade de escolhas sexuais. Com isso, a mulher, hoje, é responsável por seus desejos e não precisa mais esperar, nem se submeter para ser desejada.

Talvez, para Clara, se identificar com sua mãe representasse retornar ou regredir nessas conquistas femininas, uma vez que se trata de uma geração calcada pelo fantasma da passividade. Ao mesmo tempo, esse novo lugar conquistado pela mulher exige de Clara uma definição quanto à sua escolha sexual, em relação à qual parecia não estar madura o suficiente, não conseguindo assumir, desde sempre, o seu amor por Ana. Pode-se refletir acerca do lugar de poder que Clara almeja ao se identificar com seu pai, e questionar se seria possível conciliar isso com sua escolha homossexual. É possível se pensar que ela tenta reprimir seus verdadeiros sentimentos e desejos, quando precisa assumir publicamente sua opção sexual. Entende-se que ela tenta, também, diminuir, senão desprezar, o que sente por Ana, buscando um relacionamento saudável com seu marido. Porém, com a iminência da morte ou da perda do objeto amado, ela consegue se dar conta do que negou, fugiu e reprimiu durante toda sua vida.

Portanto, em toda a obra, essa personagem revela-se na impossibilidade de assumir que seus desejos e sua satisfação sexual, efetivamente, se apresentavam mais envoltos por uma escolha homossexual do que heterossexual. Bleichmar (1998) enfatiza que tanto a homossexualidade como a heterossexualidade podem estar presentes em estruturas neuróticas, psicóticas ou perversas, não apresentando determinações psíquicas *a priori*. O tema principal da narrativa pode ser transposto para situações múltiplas e, por vezes, para histórias muito parecidas que ocorrem em nossa sociedade, entendendo-se que, muitas mulheres podem reprimir seus desejos sexuais ou deles fugir, em função do lugar ainda relacionado à anormalidade, que a homossexualidade ocupa no contexto social.

referências

BLEICHMAR, Silvia. Pontualizações para uma teoria psicanalítica da homossexualidade. In: GRANÃ, Roberto. *Homossexualidade*: formulações psicanalíticas atuais. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

FREUD, Sigmund. O mal-estar da civilização (1929-1930). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1970.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*: manual de amores e equívocos assemelhados. Porto Alegre: L&PM, 2000.

ZIMERMAM, David Epelbaum. A face narcisista da homossexualidade: implicações na técnica. In: GRANÃ, Roberto. *Homossexualidade*: formulações psicanalíticas atuais. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

autores

Aline Letícia Rech de Abreu – graduada em Letras, com Especialização em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade de Caxias do Sul; Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade pela UCS. Professora no Centro Tecnológico Universidade de Caxias do Sul (Cetec) e na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Destacam-se entre seus interesses, questões voltadas ao ensino de literatura e aos estudos culturais de gênero.

Amanda Dal'Zotto Parizote – graduada em Letras e Mestre em Letras e Cultura Regional pela Universidade de Caxias do Sul. Especialista em Ensino e aprendizagem de Língua Estrangeira – Inglês e professora no *College Yes Cultural Instituto de Idiomas*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em estudos culturais de gênero, atuando, principalmente, nos seguintes temas: literatura, leitura, Ensino Médio, gênero, história e regionalidade.

Cecil Jeanine Albert Zinani – Doutor em Letras-Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Pós-Doutoramento em Literatura: Memória e História pela PUCRS. Professora no curso de Letras da (UCS), e de Pós-Graduação. Pesquisadora-coordenadora do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS. É coautora da obra *Transformando o ensino de língua e literatura: análise da realidade e propostas metodológicas* (2002); coorganizadora de *Multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil* (2004) e da obra *Dicionário biobibliográfico dos escritores da Região de Colonização Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul: das origens a 2005* (2006). Publicou *Literatura e gênero: a constituição da identidade feminina* (2006) e *História da literatura: questões contemporâneas* (2010).

Eder Corrêa – acadêmico no curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade de Caxias do Sul. É bolsista de iniciação científica desde 2008, integrante do diretório do CNPq Literatura: Perspectivas e Transformações, tendo participado do projeto de pesquisa "Representações de Gênero e Constituição da Identidade Feminina na Literatura Latino-Americana" e "História da

Literatura na Perspectiva dos Estudos Culturais de Gênero: Representações da Sexualidade Feminina".

Geneviève Fae – graduada em Letras, com Habilitação em Língua e Literatura das Línguas Portuguesa e Espanhola, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Mestranda em Letras, Cultura e Regionalidade na mesma instituição, dedicando-se ao estudo das literaturas do brasileiro Simões Lopes Neto e do argentino Jorge Luis Borges, com enfoque nas questões de gênero e nas relações de regionalidade.

Marília Conforto – graduada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Doutorado em Letras pela UFRGS. Autora do livro *Faces da personagem escrava* (2002). Professora na UCS. Seus estudos transitam entre as áreas de história e literatura.

Natalia Borges Polesso – graduada em Letras – Licenciatura Plena em Português e Inglês e Literatura pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Mestranda no Programa de Pós- Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, também pela UCS. Entre seus interesses destacam-se: estudos de gênero, história da literatura e regionalidade.

Raquel Holstein Silva Santos – licenciada em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Professora de Língua Portuguesa e aluna no Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS. Durante a graduação, atuou nos seguintes projetos de pesquisa: "Literatura e História: representações de gênero na literatura latino-americana" e "Representações de gênero e constituição da identidade feminina na literatura latino-americana", investigando aspectos relacionados aos estudos culturais de gênero em obras literárias produzidas por escritoras latino-americanas, na pós-modernidade, como *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowsky, e *Pele nua do espelho*, de Patricia Bins.

Salete Rosa Pezzi dos Santos – Doutor em Letras-Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora de graduação e pós-graduação, pesquisadora e coordenadora do Curso de Letras da UCS. Coautora da obra *Transformando o ensino de língua e literatura: análise da realidade e propostas metodológicas* (2002); co-organizadora de *Multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil* (2004) e da obra *Dicionário biobibliográfico dos escritores da Região de Colonização Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul: das origens a 2005* (2006). Publicou a obra *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina* (2010).

Tânia Maria Cemin Wagner – Doutor em Psicologia do Desenvolvimento pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora de graduação, participante do grupo de pesquisa sobre gênero no curso de Letras, "História da literatura na perspectiva dos estudos culturais de gênero: representações da sexualidade feminina". Coordenadora de pesquisa no curso de Psicologia "Mulheres com HIV/Aids: depressão, sintomas associados e apoio familiar", com vários artigos publicados, inclusive internacionalmente. Trabalha, também, como psicóloga clínica.

Vanessa Zucchi – residente de Garibaldi, RS, e graduanda em Licenciatura Plena em Letras, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Já atuou no projeto de pesquisa "Representações de gênero e constituição da identidade feminina na literatura latino-americana" e, atualmente, é integrante do projeto "História da literatura na perspectiva dos estudos culturais de gênero: representações da sexualidade feminina", estudando sobretudo temas relacionados à identidade de gênero, sexualidade e literatura latino-americana.

temente, o traço de união entre elas é a desconstrução, é a busca através da errância pelo seu Eu.

Marília Conforto

Inês se descobre isolada como uma ilha (...) percebe que está ligada por alguma fluidez invisível a outras mulheres bem próximas a ela. Descobre a sua solidão e aspereza diluída e compartilhada.

Natalia Borges Polesso

Patrícia Bins falou do sentir, descortinou o perguntar e trouxe a amplitude do responder a questões que permeiam a alma de mulheres e homens, especialmente delas.

Raquel Holzein da Silva dos Santos

Universos construídos pela palavra feminina referem o poder de mulheres que tiveram, por longo tempo, suas vozes caladas, seus gestos reprimidos, sua subjetividade abafada. Mais que isso, esses sujeitos femininos permitem vislumbrar que não somente a força física é capaz de demover percalços, mas, em especial, a sensibilidade atenta em relação ao outro.

Saleta Rosa Pezzi dos Santos

A personagem passou sua vida fugindo de si mesma, como se nunca tivesse se aceitado realmente, porque, mediante as mudanças de nome e de lugar, ele percebeu a necessidade de negar quem foi até então, como se precisasse ser outra.

Tânia Maria Cemin Wagner

A leitura da obra permitiu evidenciar problemáticas relativas às instâncias de poder na sociedade, uma vez que questiona a ordem patriarcal dominante e mostra como muitas mulheres, assim como Tita, têm resistido às formas de dominação vigentes através de práticas que fogem ao discurso verbal.

Vanessa Zucchi

HISTÓRIA, GÊNERO e SEXUALIDADE são temáticas que se entrecruzam neste livro, apresentando a dominância ora de um aspecto, ora de outro. Para melhor perceber esses temas, a obra foi organizada em três seções, apresentando estudos críticos sobre narrativas produzidas por escritoras latino-americanas contemporâneas. A primeira parte analisa assuntos como história da literatura, ditaduras e história da América Latina. A discussão sobre o estabelecimento da identidade de gênero está evidenciada na segunda seção deste estudo. Na terceira, focaliza-se a sexualidade, um dos temas relevantes em muitas obras da literatura latino-americana. Sendo assim, esta coletânea de ensaios pretende contribuir para uma maior visibilidade de estudos acadêmicos que versem sobre questões relacionadas ao feminino, especialmente no que tange à produção literária.

Aline Leticia Rech de Abreu
Amanda Dal'Zotto Parizotto
Cecil Jeanine Albert Zinani
Eder Corrêa
Geneviève Faé
Marilia Conforto
Natalia Borges Polesso
Raquel Holstein da Silva dos Santos
Salete Rosa Pezzi dos Santos
Tânia Maria Cemin Wagner
Vanessa Zucchi

EDUCS

ISBN 978-85-7061-592-3